

مقدمة الطبعة الثانية

صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب في عام ١٩٦٨ . وكانت المكتبة العربية قد خلت خلواً بينما من مؤلفات أو دراسات تتعرض لفن القصيدة القصيرة في مصر على وجه خاص . والأصل فيه ، أنه الدراسة التي تقدمت بها إلى كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، في السابع من أبريل عام ١٩٦٥ ، للحصول على درجة الماجستير في الآداب . وكانت أول دراسة أكاديمية في الجامعات العربية تجعل هذا الفن — في مصر — موضوعاً لها . ومن ثم احتلت مكان الريادة فيما يتصل بالدراسات الخاصة بهذا الفن الأدبي الجديد.

إذ أنه يعودها ، طرق الباحثون والنقاد العرب ، يلتقطون إلى أهمية الكشف عن نماذج لقصيدة القصيرة في بلادهم ، وراحوا يتبعون خطواته في آدمهم ، ويحددون مراحله ، ويقيّعون عند أعلامه ، ويصنفونه في ضوء التصنيف الذي التزمت به في هذا الكتاب . بل إن من الباحثين من كان ينقل بعض الفقر ، والأحكام ، وما أشرت إليه من عوامل قوة أو عوامل ضعف ، خاصة بالقصيدة القصيرة المصرية ، دون تغيير يذكر . اللهم إلا ما يشير إلى موطنه الذي ينتمي إليه ، أو البليد الذي يدرس فن القصيدة القصيرة في آدبه . وقد فعل ذلك الدكتور عمر الطالب في دراسته عن (الفن القصصي في الأدب العراقي الحديث) (١) .

يقول (ص ١٦) : (وذهب الكتاب في تجاهلهم للرواية حداً جعلهم يعدون كاتب الرواية متظلاً على موائد الأدب ، لا يستحق أكثر من الامبال والاحتقار ، وينظرون إلى الرواية على أنها عادة جديدة غريبة عنا تحمل في طياتها منازع أجنبية لا تلائم أحوالنا الاجتماعية ولا تناسب أسلوبنا في الحياة) .

(١) الجزء الأول - مطبعة مكتبة الائمه - بغداد ١٩٧١

تجد هذا النص في كتابنا (ص ٢١) تحت عنوان : مفهوم القصة القصيرة في هذه الفترة . ونحن بسبيل الحديث عن موقف القراء والكتاب والقاد من القصة القصيرة ، فنا غريبًا جديدا . وهو لم يشر الى الكتاب الذي نقل عنه في هوامش كتابه .

وفي معرض حديثي عن اثر الثورة القومية في الحياة الثقافية والاجتماعية المصرية (ص ١٠٧) قلت عنها انها (كانت نقطة تحول كبرى في تاريخ مصر السياسي والاجتماعي والاقتصادي) ، كما اتعمقت اثارها بالتالي على الحياة الثقافية في مصر بعامة ، فتطورت الحياة الفكرية والفنية ، وتطورت القصة القصيرة أيضًا في هذه الحقبة من التاريخ . ولقد قامت الثورة المصرية لتنقيم مصر كيانا مستقلًا خاصا ، يفسح المجال امام الشخصية الفردية كي تظهر وتعبر عن نفسها ، في جو من الديمقراطية سليم . فقد نجحت الثورة في أن يجعل مصر صوتا عاليا يسمعه العالم كله حيث نادت بحقها في الحرية والاستقلال .

في ضوء ذلك يقول د . عمر الطالب (ص ٣٤) : (وكما كانت ثورة العشرين نقطة تحول كبرى في تاريخ العراق السياسي والاجتماعي والاقتصادي فقد كانت كذلك ذات اثر بعيد على الحياة الثقافية في العراق بصفة عامة فتطورت الحياة الفكرية والفنية وعن بعض الكتاب بالقصة . وقد قامت ثورة العشرين لتنقيم للعراق كيانا مستقلًا خاصا يفسح المجال امام الشخصية الفردية كيما تظهر وتعبر عن نفسها في جو سليم من الديمقراطية . وقد نجحت الثورة في ان تسمع العالم صوت العراق حيث طالب العراقيون بحقهم في الحرية والاستقلال) .

هنا — ايضا — لم يذكر — اطلاقا — الكتاب الذي نقل عنه نقلًا حرفيًا . ومعرفة أن النسخة الأصلية من (تطور عن القصة القصيرة في مصر) ظلت محفوظة بمكتبة جامعة القاهرة زهاء ثلاثة سنوات قبل طبعة ونشره وتوزيعه . كما ان الكتاب المطبوع صدر قبل ثلاثة سنوات من صدور (الفن القصصي في الادب العراقي الحديث) . كل العناء الذي تبذله مؤلمه يترك — فقط — في انه ادخل كلمه « العراق » محل « مصر » . واباح لنفسة — بعدها — كل امر ونقل .

وسوف نبقى معه بعض الوقت ، ليتأكد لنا ذلك .

يقول (تطور فن القصة القصيرة في مصر) ص ١٠٩ : (وفضلاً عن ان الثورة كانت تسمى لتحقيق الحياة الديمقراطية ، واظهار الشخصية المصرية ، وبذورة الأهداف الوطنية القومية ، ويعثى القوى الكامنة في الشعب المصري ، الا أنها ايضاً أثرت في القيم الاجتماعية والمثل الأخلاقية التي كانت تسود الحياة قبل الثورة ، وقوت في المصريين روح الانتماء التي يحس بها المواطن ازاء وطنه ، الى جانب أنها جعلت المواطن المصري يواجه الواقع مواجهة ايجابية ، فعالة ، لامن وراء حجاب ، ولاعن طريق شخص آخر .

نكمما أنه اشتراك في الثورة وهدف بحثه في الحرية والمساواة ، ونادي بمحطاته وواجه القصر والاحتل مواجهة سافرة علنية ، أدى به هذا الى أن يكون واقعياً في النظر الى الأمور والأشياء التي تقع أمام عينيه)

ويقول سعادته في صفحة ٣٥ بالنص :

(ورغم ثورة العشرين كانت تبقى التخلص من الاستعمار الانكليزي فإنها أثرت في القيم الاجتماعية والمثل الأخلاقية التي كانت تسود الحياة قبل الثورة وقوت في العراقيين روح الانتماء التي يحس بها المواطن ازاء وطنه ، الى جانب أنها جعلت المواطن العراقي يواجه الواقع مواجهة ايجابية فعالة . فن أصبح بحكم اشتراكه في الثورة واقعياً في النظر الى الأمور) .

ونقرأ في (تطور فن القصة القصيرة في مصر) ص ١١٤ : (وكما أن الثورة المصرية أثرت في نفسية المصريين وشعورهم ، وفي اتجاه هذه النفسية وهذا الشعور ، وبخاصة في الحياة الفكرية والعلمية اعمق يأثير مانها بطريقة غير مباشرة جاهدت في أن تنقل الأدب والحياة الأدبية من عهد المحاكاة والتقليد الى عهد جديد ، هو الابتكار والخلق والاستنباط . وليس أدل على ذلك من ظهور فن القصة القصيرة في الأدب المصري الحديث بصورة واضحة) وتعجب اذا تقرأ ما يقوله د . عمر الطالب بالحرف الواحد (ص ٣٤) :

(ولقد أثرت ثورة العشرين في نفسية العراقيين وشعورهم ، وأثرت في الحياة الفكرية والعلمية اعمق تأثير ، فانها بطريقة غير مباشرة جاهدت في أن تنقل الأدب والحياة الأدبية من عهد المحاكاة والتقليد الى عهد جديد هو

الابتكار والخلق . وليس أدل على ذلك من ظهور فن القصة في الأدب العراقي بصورة واضحة) .

وينص كتاب (تطور فن القصة القصيرة في مصر) ص ٣٨ على انه : (ولما كانت القصة عامة موضوعية أكثر منها ذاتية ، ولما كانت المرحلة الذاتية هي المرحلة الأولى في التكوين الثقافي والشعوري للفرد وللفنان ، إذ ان معظم الكتاب يمرون بهذه المرحلة الذاتية في بدء حياتهم الفنية والأدبية يعبرون عن احساساتهم وشعورهم وخلجاتهم وتجاربهم الانفعالية ، فن الشعر يصوره وأخيته ومعانيه يكون أقرب وسيلة تعبيرية لنقل الاحساسات والمشاعر والانفعالات التي يمر بها الفنان في مرحلته الرومانسية . في حين أن القصة القصيرة تأتي في المرحلة المعاقة من مراحل التكوين الفني للكاتب والامة على حد سواء ، وهذه المرحلة تميز بغلبة الفكر والتعقل وضبط الشعور والتحكم في الوجدان ، وأمعان النظر في الكون وتحليل الظواهر الكونية والطبيعية والتعمق في تفسير سلوك الإنسان ، وتوجيهه هذا السلوك توجيها منضبطا . هذا كله تناسبه القصة القصيرة وتكون الفن المعبّر عنه بوضوح ، بل واتدر الفنون الأدبية وأكثرها استعمالا للمعوامل الثقافية والحضارية التي نظرًا على حياة الأمة) . وتتجدد هذا النص بالحرف الواحد ، لكنه يستبدل القصة القصيرة بالرواية ، في صفحة ٣٥ . دون ان يشير الى كتاب « تطور فن القصة القصيرة في مصر » . وكان العراق بعيدة عن الباحثين والقراء العرب . يقول :

(ولما كانت الرواية عامة موضوعية أكثر منها ذاتية ، ولما كانت المرحلة الأولى في التكوين الثقافي والشعوري للفرد أو للفنان ، فان الشعر يصوره وأخيته ومعانيه يكون أقرب وسيلة تعبيرية لنقل الاحساسات والمشاعر والانفعالات التي يمر بها الفنان في مرحلته الرومانسية في حين تأتي القصة في المرحلة الثانية من مراحل التكوين الفني للكاتب وللامة على حد سواء . وهذه المرحلة تميز بغلبة الفكر والتعقل وضبط الشعور والتحكم في الوجدان وأمعان النظر في الكون وتحليل الظواهر الكونية والطبيعية والتعمق في تفسير سلوك الإنسان وتوجيهه هذا السلوك توجيها منضبطا هذا كله تناسبه الرواية ، وتكون الفن المعبّر عنه بوضوح مما

يجعلها أقدر المفنون الأبيبة على استيعاب العوامل الحضارية والثقافية التي تطرا على حياة الأمة) .

الأكثر من هذا مداعاة للدهشة أن باحثة ليبية هي « فوزية محمد بريون » تقدم إلى كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، قسم اللغة العربية ، لنيل درجة الماجستير بر رسالة موضوعها (القصة القصيرة في ليبيا) ١٩٧٧ . فتراها تنقل من مقدمة (تطور فن القصة القصيرة في مصر) فقراء كاملة . والمقدمة ذاتية جدا . وكان العوامل الشخصية الخاصة بي قد توفرت لدى الباحثة ، بحذاميرها كاملة .

تقرأ السطر الأول من مقدمة (تطور فن القصة القصيرة) ص ١ هذه الكلمات : (انعطفت نفسي نحو فن القصة القصيرة منذ حداثة عهدي بالقراءة) . وتقرأ في ص ١ من رسالتها هذه الكلمات عينها : (وقد انعطفت نفسي نحو تراسة هذا الموضوع منذ بداية عهدي بالعمل الصحفى) .

وفي صفحة ٢ من (تطور فن القصة) تقرأ : (ولقد درست القصة القصيرة في سوريا ، ولبنان ، وفلسطين ، كما درست في العراق) . وتقول هي : (ولقد درست القصة القصيرة في أقطار المغرب العربي ، كما درست في مصر وسوريا ولبنان والعراق) .

وعن أهم المصادر التي استند إليها الباحث في (تطور فن القصة القصيرة) يقول ص ٣ : (والتزمت في ذلك — أي في دراستي — طريق الصحافة) ، وتقول هي ص ١ : (والتزمت في دراستي هذه طريق الصحافة) .

وفي معرض الحديث عن المشكلات التي يصادفها الباحث في القصة القصيرة ، يقول (تطور فن القصة القصيرة) ص ٥ (ويواجهه الدارس لفن القصة القصيرة في أدبنا المصري الحديث ، خاصة في فترة نشأته ونموه وتطوره ، صعوبات كثيرة تتعلق بكيفية العثور على مادته واستقصاء مصادره الأولى) .

- وتقول الباحثة في رسالتها ص ٤ = (وهكذا يواجه الدارس للفن

القصصى في أدبنا الليبي الحديث ، خاصة في فترة نشاته ونموه وتطوره
صعوبات تتعلق بكيفية العثور على مانته ، واستقصاء مصادره الأولى) .

ولا تنف المسألة عند هذا الحد ، بل أنها تمتد . يقول (تطور فن
القصة القصيرة في مصر) ص ٧ : (وإذا ما طرح الباحث هذه الصعوبات
جانبا ، ونظر فيما بين يديه من مراجعتناولت هذا الموضوع) . هذه
الجملة بنصها تجدها في مقدمة الباحثة « فوزية محمد بريون » ص ج : (إذا
ما طرح الباحث هذه الصعوبات جانبا ، لينظر فيما بين يديه من مراجع
تناولت هذا الموضوع) .

وهكذا تمضي الباحثة في اقتداء أثر « تطور فن القصة القصيرة » ،
وفي نقل كلماته ، وعباراته ، وأحكامه ، ومنهجه ، وطريقته في تناول
القصص . ولا يتصورون أحد أن التأثير يبلغ هذا الحد ، وأن النقل عن الغير
يصل إلى درجة المطابقة .

بعد أن يحدد « تطور فن القصة القصيرة » أبواب وفصوص الكتاب ،
يقول ص ١٦ : (وبعد ، فاني قد أفت من كل مكتب حول هذا الموضوع
من قريب أو من بعيد ، فقد قرأت كل مكتب فيه بالعربية ، سواء كان
ذلك في صحيفة أو في مجلة أو في كتاب . كما أفت من الدراسات
النقدية التي تناولت أدبنا الحديث بالتحليل والتفسير . ولم أغفل جانبا هاما
وخطيرا ، وهو المصادر الحية من الأدباء الذين عاصروا فن القصة القصيرة
منذ نشاته ، وكابدوا معه ما مر في طريقه من محن ، وما اعترضه من
صعوب) .

وتقول « فوزية محمد بريون » بالحرف الواحد ، ص ه =) وبعد
فاني قد أفت من كل مكتب حول هذا الموضوع من قريب أو بعيد . فقد
قرأت معظم مكتب فيه بالعربية . كما أفت من الدراسات التي تناولت أدبنا
الحديث بالدراسة والتحليل . . . كما أفادتني المصادر الحية من الأدباء
الذين عاصروا فن القصة منذ نشاته ، وكابدوا تطوره ونموه) .

وإذا كانت البداية هكذا ، فإن لك أيها القارئ الكريم أن تتوقع — بعدها —

ما هو أشد امعاناً في التأثير المباشر الصريح ، الحرف ، ان صبح التعبير .
ومعروف أن مقدمة الكتاب — أي كتاب — لاتغير إلا عن الكاتب وحده .
انها تجسيد لوقفه ، وبلورة لفكرة ، وتحديد لنهاية ، وتعيين لخطوات
بحثه ، وضبط لكلماته . لكن الباحثة تنهي نفس النهج الذي اختطه كتاب
«تطور فن القصة القصيرة في مصر» لنفسة ، من حيث دراسة المراحل
الأولى التي شهدت ظهور محاولات في كتابة القصة ، ثم العوامل التي أدت
إلى عدم نموه وازدهاره . وكذا الظروف التي تحفيظ بنشاته ، وتساعده على
الذيوع والانتشار ، كالتعليم ، وزيادة عدد الصحف ، والدور الإيجابي
للمراة بعد سفورها ، وتعدد الأحزاب ، وسيادة الديمقراطية ، وتغير نظرة
كبار الكتاب لهذا الفن . تجد كل هذا مبيئاً في بحثها .

بل إنك تجد الباحثة في نهاية بحثها تلتزم بالخيط العام الذي حدد
فيه «تطور فن القصة القصيرة» مصادرها ومراجعه . فهو يأتي على هذا
النحو من ٣٩١ : أولاً : المصادر : (١) قصص قصيرة منشورة بالصحف
والمجلات . (ب) مجموعات تصرصية . ثانياً : المراجع العامة . (٤) عربية
(ب) مقالات منشورة في الصحف والمجلات عن القصة القصيرة . (ج) افرنجية
ثالثاً : فهرس الصحف والمجلات .

ولا تخرج هي عن هذا التقسيم قيداً منها ص ٢٣١ .

ومع ذلك كله ، فإنها أشارت — فقط — إلى الكتاب ضمن المراجع
العامة (ص ٢٣٤) جنباً إلى جنب ، مع كتب كثيرة أخرى لم تستند منها
 شيئاً . دون أن تذكره في المتن عند مواضع الاستفادة الحرافية المباشرة
الفعالية .

وإذا كان «تطور فن القصة القصيرة في مصر» قد جسد وعي
ببليوجرافيا واضحاً — لأول مرة في البحوث الأدبية والنقدية منذ ١٩٦٢ —
اذ اعتمد على الصحافة ، وحصر القصص القصار المنشورة فيها ، ثم
صنفها ، وأثبتتها في آخر صفحاته ، فإن كل الدارسين المحدثين العرب
بلا استثناء قد اتبعوا هذا الخط ، عند دراستهم فن القصة القصيرة في
الأدب العربي الحديث .

دعا من الرؤية الشمولية التي ينطلق منها . واكتشاف كتابا لم يلتفت اليهم أحد من قبل ، مثل : صالح حمدي حماد ، عبد الحميد سالم ، حسن محمود ، محمد شوكت التونسي .

وقد تنبه لذلك الأستاذ الدكتور الطاهر احمد مكي في كتابه (القصة القصيرة : دراسة ومخترارات) الطبعة الأولى - دار المعارف ابريل ١٩٧٧ . اذ اعتمد اعتمادا أساسيا على « تطور فن القصة القصيرة » في تلخيصه تاريخ القصة القصيرة المصرية (ص ٧٧ : ٨٦) ولم تفت الاشارة اليه في نهاية تلخيصه (ص ٨٦) .

وهناك أيضا الأستاذ يوسف الشaroni في كتابه (القصة القصيرة : نظرية وتطبيقيا) دار الهلال - ابريل ١٩٧٧ . لم يخرج فيه عن « تطور فن القصة القصيرة » . بل انه لخصه تلخيصا امينا جدا . لدرجة انه نقل بالحرف الواحد بعض الامكار والآراء ، والتاريخ . وذلك في الصفحات ٧٢ : ٨٤ . ولئن كان الأستاذ يوسف الشaroni قد ذكره في هامش صفحه ٧٢ ، فقط ، فإن الأمانة العلمية كانت تتضمن اثنائه في كل صفحة ، وعند كل فقرة منقوله عنه .

أما من نقلوا عنه ولم يذكروه على الاطلاق فانهم كثيرون . ومهما تقع مؤلفاتهم بين يدي د . عزيزة مریدن في كتابها (القصة والرواية) الصادر عن دار الفكر بدمشق ١٩٧٩ . والدكتور محمد زغول سلام في كتابه (دراسات في القصة العربية الحديثة) منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٨٠ . والدكتور مصطفى على عرق في (القصة وتطورها في الادب العربي) دار المعارف ١٩٨٠ . والدكتور يوسف نوبل في (القصة والرواية من جيل طه حسين الى جيل نجيب محفوظ) دار النهضة العربية ١٩٧٧ . فقد استقاد بما أورده الكتاب من نصوص ومقالات ومواضيعات اطلع عليها في الصحف والمجلات القديمة ، ولم يفكر في الاشارة الى « تطور فن القصة القصيرة » ضمن مراجعه في نهاية الكتاب .

دعا من « حسن احمد البنداري » في رسالته التي موضوعها

(الأسس النامية لتطور القصة القصيرة عند نجيب محفوظ) المقدمة لنيل درجة الماجستير من كلية دار العلوم جامعة القاهرة ١٩٧٩ . لم يتورع عن أن ينقل هامش صفحة رقم ٧ بالنص ، متضمناً المصربين ١ ، ٢ . وبفارق المصنفات عن (تطور من القصة) ، مدعياً أنه أطلع على المصربين في أصلهما الإنجليزى . الواقع أنه نقل الترجمة المدونة في صفحة ١٠٠ من (تطور من القصة القصيرة) وقد ألغى — عادة — ذكر المرجع الحقيقي الذي شقى مؤلفه في الاطلاع ، والترجمة . وكان أحدها لن يلتقط إلى هذا . نظراً لأن موضوع بحثه عن نجيب محفوظ . متصوراً أن لا علاقة بتطور من القصة القصيرة الذي يقف عند ١٩٣٣ بنجيب محفوظ ؟ !

والحق أن ما تقلل كان متعلقاً بتقنيات فن القصة القصيرة . كذلك الحال في صفحة ١٠ . أثناء حديثه عن تأثير نجيب محفوظ بأعلام المدرسة الحديثة . ولعل أكبر مغالطة ارتكبها الباحث أنه أشار صراحة في مراجعه صفحة ٣٢١ إلى أن « تطور من القصة القصيرة في مصر » صادر عن دار المعارف . في حين أن النسخة التي رجع إليها أصدرتها دار الكاتب ١٩٦٨ .

ولا شك لحظة في أن هذا الكتاب كان ماثلاً لآماد د . عبد الله ركبي و هو يعد دراسته عن (القصة القصيرة في الأدب الجزائري الحديث) ١٩٦٩ . وعبد الله بن حلى ، في بحثه عن (القصة العربية الحديثة في الشمال الأفريقي) ١٩٧٦ .

هل توحى هذه الانساعات بأن (تطور من القصة القصيرة في مصر) هو الأصل الذي نبعث منه ، أو دارات حوله ، أو تأثرت به ، أو حاكته ، معظم البحوث والدراسات والمؤلفات التي اتخذت من القصة القصيرة موضوعاً لها ؟

لهذه الأسباب نكررت في ضرورة إعادة طبع الكتاب ، بعد مرور ثلاث عشرة سنة على الطبعة الأولى . ولعل هذه الدوافع — أيضاً — هي التي جعلتني أحتفظ بكل ما ورد في طبعته الأولى دون حذف أو إضافة أو تغيير أو تعديل .

الدقى — أول مارس ١٩٨١ دكتور سيد حامد النساج

مُتَّدِّمة

الطبعة الأولى

انعطفت نفسى نحو فن القصة القصيرة منذ حданة عهدى بالقراءة ، فكنت دائم المواظبة على تجميع القصص والاحتفاظ بها ، واحاطتها بالعنابة والرعالية ، ثم الاختلاف اليها بين حين وحين .. فليس الذى فى احاديث الناس من قصة ، وليس امتع فيما يقرأ الناس من قصة .. والعقول قد تخمد من تعب ، ويکاد يغلبها النوم ، حتى اذا قلت قصة ذهب النوم واستيقظت المقول ، وارھفت الأذهان ..

ولا يکاد منکر ينکر ذلك الميل الطبيعي لدى كل انسان الى تأليف القصص والاستمتاع به والاستماع اليه ، فکما يميل الانسان تبعاً لغريزه حب الاستطلاع الى مشاهدة احداث الحياة ووقائعها ، يميل بالتالى الى حكايتها ونقلها لغيره كما شاهدها او تخيلها ، كما يميل ايضاً الى الاستماع الى غيره يرويها له کي يشبع بذلك غريزه الاستطلاع وملكة الخيال في نفسه ..

وكم كنت اعجب اذ ارى ادبنا التقليدي يوشك الا يعترف لهذا النوع الادبي بمكانته السامية ولا يفسح له مجالاً بين الانلوان الادبية الرفيعة ..

وبدا ذلك بصورة واضحة في الدراسات الأكاديمية التي كانت تقدم في كليات الآداب بالجامعات المصرية ، حتى اواخر الأربعينيات من هذا القرن ، وان المتتبع لسجلاتها سوف ينماجاً بأنها توأكبت في معظمها حول الشعر تدرسه وتتبين خصائصه ، وتؤرخ لأزمنته وعصوره التاريخية التي مر بها ، وتترصد حياة اعلامه في كل عصر وكل مرحلة .. ولم نعثر بين هذه

الدراسات جمعها على دراسة موضوعية واحدة تدور حول فن القصة القصيرة ، وتنفذه أساساً تقوم عليه .

وريما كان هذا التباعد من الدراسات العلمية انعكاساً لما ثبت في اذهان الناس والأدباء والدارسين عن القصة القصيرة ، فما كان لها من مدلول في الأذهان الا انها : احداثة او طرفة او سر و كانت على ندرتها لا تلقى ما هي اهلة من الحفاوة والتقدير .

اما اليوم ، فقد أصبحت القصة القصيرة دعامة كبرى من دعائم الأدب المصرى الحديث ، تشكل ضريباً قائماً بذاته من ضروب الأدب وفنونه ، شاعت كتابتها شيوعاً واسعاً ، حتى غدت في وقت وجيز اهم أبواب الأدب ، واضحت ممارستها أيضاً قبلة الشباب حين يقونون في هيكل الفن .. فلا تقع العين على صحفية من الصحف او مجلة من المجالات الا صافته فيها يتبوأ مكاناً كريماً بين صفحاتها وابوابها .

وهذا الطوفان لا يمكن ضبطه وتتبعه ، وتوجيهه الوجهة الصحيحة ووضعه في الاطار العام لتطور فن القصة القصيرة ، الا عن طريق بحثه ، ودرسه دراسة جادة توسيع لنا موضع اندامنا .

ومن هنا صار لزاماً على الدارسين أن يتوجهوا نحو هذا الفن الجديد ، لمراقبته ، وترصد خطواته ، وتحديد ملامحه ، وتجميع آثاره المتاثرة ، ومحاولة التاريخ له .

ولقد درست القصة القصيرة في سوريا ، ولبنان ، وفلسطين ، كما درست في العراق .

وبقيت مصر وهي مركز الاشتعاع الفكرى والفنى والثقافى للعالم العربى بأسره ، كما أنها الموطن العربى الأول الذى بلغت فيه القصة القصيرة سن الرشد ، واكتملت لها عناصر النضج ، وتحددت لها شخصيتها المستقلة قبل غيرها من البلاد العربية ... ومع ذلك فقد ظلت القصة القصيرة بعيدة عن مجال الدراسات الجامعية ، فلم تدرس دراسة علمية جادة ، وانحصر

اهتمام النقاد في تلك المقالات النقدية المتاثرة التي أعطت جل اهتمامها في تقديم المجموعات القصصية التي تظهر تباعاً ، أو في التعريف بكتاب جديد ، ولم يفكر أى من الدارسين في الكشف عن هذا الفن ، وتجليه الفموض الذى ران على أعلامه فترة طويلة .

وازاء هذا الموقف أحسست بضرورة دراسة هذا الفن في أدبنا .

* * *

وحيثما أهتمت إلى اختيار «فن القصة القصيرة» موضوعاً لدراسة ، ومجالاً لبحثي ، وجعلت البيئة العربية في مصر أرضًا له ، حررت بعد ذلك في تحديد المحيط الزمني له ، متى تكون البداية ، وفي أي موضع يجب أن تكون النهاية ؟

واللتزمت في ذلك طريق الصحافة ، والصحافة وحدها ، فهى والقصة القصيرة صنوان ، ورحت افتشر في الدوريات والمجلات القديمة ، وأقفي معها متقاً وباحثاً ومستكشفاً الشهور الطوال ، عسى أن أضع يدي على أول خط لقصة فنية قصيرة ، تختلف في شكلها وفي مضمونها عن النصنة الطويلة اختلافاً نابعاً من احساس كاتبها ووعيه وثقافته .

وصادفتني أبان هذه الفترة قصص كثيرة ، ممقرة ، مجهولة المؤلف ، لا توضح اتجاهها ، ولا تشكل في مجموعها تياراً خاصاً أو إطاراً معيناً ، ولئن اتفقت في شيء فإنما تتفق في غثاثتها ورداءتها .

ووُجِدَتْ في «التنكية والتبيكية» التي أصدرها عبد الله النديم عام ١٨٨١ ملامح بسيطة للقصة القصيرة ، تسربت خلال كتابته الصحفية الأصلاحية ، وبالليل وجدنا في «مصابيح الشرق» لابراهيم المولى محمد المولى ، لكن هذه الملامح باللغة ما بلغت لا تؤدي بالباحث إلى أن يجعلها نقطة البدء ، فهى لم تنبع من وعي الكاتب وثقافته وادراته لفهمه القصة الفنية القصيرة .

حتى إذا كان عام ١٩١٠ عثرت على القصة القصيرة التي كتبها مؤلف مثقف ، أدرك إلى حد ما الفارق بين القصة القصيرة ، وبين القصة الطويلة ، ومن هنا كانت البداية .

وابان استقرائي للقصص القصيرة من خلال الصحافة أيضاً ، تأكيد لدى ضرورة الوقوف عند عام ١٩٢٣ ، حيث تبين لى أن اتجاه القصة القصيرة بعدئذ خالٍ في كثير اتجاهها قبله ، فقد ظهر جيل جديد من كتاب القصة القصيرة ، وبدأ يعيد الكرة التي انتهت منها الرواد الأعلام منذ الثلاثينيات ، كما أن الاتجاه الواقعي في كتابة القصة القصيرة بدا ينتكس شيئاً فشيئاً بعيد هذا العام .

فقد وجدت تيارات متباينة في قصص الفترة التالية ، منها التيار الريمانسي المفرط في رومانتسيته ، والتيار النفسي المفرط في تحليله ، وكذا التيار القومي المصري أخذ مرة أخرى يطفو على السطح من جديد ، ووجد ثمة تيار فلسفى .

فإن طلائع مدرسة جديدة في كتابة القصة القصيرة ، أشرت إليها في الفصل الرابع من هذا البحث ، بدأت تظهر وتنتشر نتاجها على الناس ، في صحف ومجلات « الأسبوع » و « الفكاهة » و « الجامعة » و « السياسة الأسبوعية » كذلك .

ويصبح من الطبيعي — والحالة هذه — أن ينتظر الباحث فترة ليست بالقصيرة حتى تناح لهذه التيارات والمحاولات ، فرصة النضوج والإكمال ، وهو ما سنحاول دراسته في موضع آخر مستقل .

يضاف إلى ما سبق ، أن كتاب الفترة من ١٩١٠ — ١٩٣٣ تحولوا أو كانوا يتحولون إلى الرواية ، فإن أحمد خيري سعيد ألف رواية عن « على بك الكبير » ١٩٣٥ ، ومحمود طاهر لاشين كتب رواية « حواء بلا آدم » ١٩٣٤ ، ومحمود تيمور اتجه على نحو ما إلى الرواية فكتب « الأطلال » ١٩٣٤ ، وبخي حقي (البوسطجي) ١٩٣٤ ، أما الذين لم يتحولوا كلية

إلى الفن الطويل ، فإن انتاجهم بعد عام ١٩٣٣ اختلف عنه قبل ذلك العام .

وعلى هذا النحو تبلورت لدى حتمية الوقوف في بحثي عند عام ١٩٣٣ .

* * *

ويواجه الدارس لفن القصيدة في أدبنا المصري الحديث ، خاصة في فترة نشأته ونموه وتطوره ، صعوبات كثيرة تتعلق بكيفية العثور على مادتها ، واستقصاء مصادرها الأولى ... وهذه لا يمكن الاهتداء إليها إلا عن طريق الصحافة .

فعلى الباحث أذن ، أن يطلع على صحف ومجلات ودوريات الفترة التي يدرسها وأن يعايشها معايشة تامة وكاملة .. وفي موضوع كم موضوعاً تتعدد الصحف وتتنوع ، فضلاً عن كثرتها التي تبلغ المئات عدًا ، أذ منها ما يصدر يومياً ، وما يصدر أسبوعياً ، وما يظهر كل شهر ، وكثيراً ما كانت تصادفني أعداد ممزقة ، وأخرى مختفية ، وثلاثة لا يملك الباحث إزاءها إلا الرثاء لما آلت إليه حالها .

وإذا كانت تجربة الباحث في الصحف والمجلات صعبية إلى هذا الحد ، فإن تصنيف القصص والتوفيق بينها هو الآخر عملية شاقة ، فإن الكاتب الواحد كان ينشر القصة الواحدة في أكثر من صحيفتين ومجلة ، وهذا يحتم بالضرورة تتبعاً لكل كاتب على حدة ، واقتضاء لأثره في جميع الصحف والمجلات المعاصرة له ، ومقارنته كل قصة بالأخرى ، لبيان مواضع التغيير والتبدل والتعديل أن وجدت ، وهذه تتفق أمام الباحث عقبة في سبيل رصد خطوات تطور فن الكاتب ، إن لم يكن مسلحاً بمعايشة طويلة مع القصص في كل الصحف والدوريات التي صدرت في الفترة التي يدرسها .

وثمة مشكلة أخرى تتصل بالمجموعات التصميمية ، فهي كثيراً ما كانت تصدر بلا تاريخ ، وفي هذه الحالة كانت الصحافة تساعده على التاريخ لها ، لأنها كانت تعلن من هذه المجموعات أو تقدمها أو تعرف بها مسبقاً .

وهناك من المجموعات القصصية ما كان العثور عليه ضرباً من المستحيلات ، كمجموعة (درس مؤلم) لشحاته عبيد ، فان احدا لم تصل اليها يداه ، حتى ان الاستاذ يحيى حقي لم يدرسه في كتابه عن فجر القصة المصرية ، لا لشيء ، الا لأنه لم يجد المجموعة في دار الكتب ، ولا في مكتبة جامعة القاهرة ، ولا بمكتبة المعهد العالي للدراسات العربية .. وقد وفقت في العثور عليها بمعاونة احد باعة الكتب عند سور الأزبكية ، بعد أن فطن الى حاجتي الشديدة للمجموعة ، فاتخذت من ذلك ذريعة للاحتجال على ، بعد مساومات ومقابلات استغرقت شهراً .. بل ان من المجموعات القصصية ما كنت اجد اشارات عنها في الصحف والمجلات التي عاصرت ظهورها ، فاوائل البحث عنها ، فلا اهتمى من قريب او من بعيد .. مثال ذلك انى وجدت في (الهلال) عدد فبراير ١٩٢٥ - السنة الثالثة والثلاثين - ص ٥٦٢ كلمة تشير الى ظهور مجموعة تمس بعنوان (القصص) للأديب حسن افندي صادق . تقول الهلال في كلمتها عن الكتاب انه « يحتوى على جملة قصص موضوعة ذات مغزى ادبى ويقع في ٤٠ ص . والمؤلف لا يعتمد على الترجمة وانما يضع بنفسه القصة وهذه محاولة جريئة نرجو له فيها النجاح ويستحق عليها التشجيع .. » .

وعنها ايضاً كتبت (البلاغ) العدد ٨٩٤ - ١ مارس ١٩٢٦ ص ٢ وكتت لمعنى العثور عليها لكنى لم أوفق الى ذلك ، وكذلك الحال بالنسبة لمجموعة (العيون الباكية) لحمد على وهبة التي صدرت ١٩٣٢ .

يضاف الى الصعوبات السابقة ، مشكلة تحديد مذهب القصة القصيرة وضبطه ، فعند استقرائي لفهراس دار الكتب ومكتبة جامعة القاهرة ، كنت الاحظ أنها تشير الى القصة القصيرة على أنها رواية ، وفي فهراس الموضوع بخاصة ، كانت تعطن في البطاقة ان الكتاب مجموعة تمس ، وأفاجأه بأنه منتخب لشهادات او مقالات ، او صور وحواظر ، او قصص مسرحية صغيرة .. بل انى وجدت الفهراس تشير الى كتاب على أنه مجموعة قصص صغيرة ، وانصح لى انه ليس الا ازجال (*) وقطع نظمية .

(*) جريدة (كوكب الشرق) مثلاً كانت تنشر تحت عنوان (قصة الميم) قصيدة شعرية حيناً ، او تلخيصاً لفيلم سينمائى حيناً ، او تذكر حائلاً تاريفية =

ولقد أدى عدم تحديد المصطلح الفنى الى ان يجد الباحث نفسه في بحر زاخر من الكتب شلاظم امواجه ، ويحتاج للنجاة منه الى وقت طويل .

* * *

وإذا ما طرح الباحث هذه الصعوبات جانباً ، ونظر فيما بين يديه من مراجع تناولت هذا الموضوع ، او طرفاً منه ، او جانباً من جوانبه ، سيجد أنها لا تفيده كثيراً في مجال الدراسة الموضوعية المحددة المستأنفة ، وهي على الرغم من اختلافها في المنهج ، وطريقة الدراسة ، قليلة جداً .

وتنقسم هذه الأبحاث إلى قسمين :

الأول : تمثله مجموعة الكتب التي درست الفن التصصى بعامة أو القصة القصيرة بخاصة ، فأفردت لها ما بين دفتين من صفحات .

الثانى : وهو مجموعة الكتب التي حصرت نفسها في دراسة اديب معين ، وحاولت التعرض لفن القصة القصيرة من خلال دراستها لشخص هذا الكاتب .

١ - ويقف في مقدمة كتب المجموعة الأولى ، ذلك البحث الذى تقدم به الدكتور عبد العزيز عبد الجيد ، لنيل درجة الدكتوراه من جامعة مانشستر ، وقد جعل عنوانه *The Modern Arabic Short Story* فأصبح بذلك أول دراسة تختار القصة القصيرة موضوعاً لها .

ولعل أول ملحوظ يلحظه الدارس لهذا الكتاب ذلك الامتداد الزمني والمكاني الذى تعرض له الباحث ، فهو يدرس من ناحية المكان : البيئة العربية على الاطلاق ، في الشام ومصر والعراق وغيرها من البلاد العربية التي وجد فيها هذا الشكل الأدبي .

= منخبة من كتب التاريخ القديم حيناً آخر ، فقد قدمت في العدد ٣٥ - ٣٠ أكتوبر ١٩٢٤ من ٢ تحت نفس العنوان (المuros المتحركة) وهي قصيدة شعرية بقلم السيد نصر الشهابي المدرس بمدرسة ميت غمر الابتدائية . وقد فوج أندراوس في العدد ٥٣ قصة بعنوان (الموسيقى الصغير) ونقلها نقاً عن السينما من ٣ .

حتى إذا انتقلنا إلى المجال الزمني للبحث ، وجدناه هو الآخر يمتد ويمتد حتى يصل إلى وقتنا الحاضر — كما يقول الباحث — وأدت به هذه الرقعة الزمنية البسيطة إلى السطحية والتناول السريع لجوانب الموضوع ومشكلاته ، خاصة إذا عرفنا أن هذه الدراسة استقررت من الصفحات ما يقرب من مائة وثلاثين صحيفة (من ص ٩ إلى ص ١٣٨) درس خلالها تطور الأشكال التي تنتهي إلى الفن القصصي عبر العصور الأدبية التي مرت بها البيئة العربية : كالحكاية ، والسيرة الشعبية ، والخبر ، والتادة ، والمثل ، والحديث ، والأسطورة .. وهذه الدراسة وحدتها التهمت نصف الحيز الذي أفرد للبحث كله (من ص ١١ إلى ص ٦١) . أما صلب الدراسة ، وما سماه الباحث بتاريخ القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث ، فقد حدد له فترة زمنية تبدأ منذ أوائل القرن التاسع عشر ، وتنتهي في الخمسينيات من هذا القرن .. ويقسمها الباحث إلى ثلاث مراحل : تبدأ المرحلة الأولى من بداية القرن التاسع عشر وتنتهي عند قيام الحرب العالمية الأولى .. والمرحلة الثانية تبدأ من الحرب العالمية وتنتهي في المئتينيات .

ومنذ عام ١٩٢٥ تبدأ دراسته للمرحلة الثالثة التي تنتهي في الوقت الحاضر (ويلاحظ أنه أطلق اصطلاح — الوقت الحاضر — دون ضبط له ، إذ أنه لم يوضح متى انتهت مناقشة رسالته حتى يمكن لنا معرفة نقطة الانتهاء التي وقفت عندها دراسته .. كما أن الكتاب لا يشير إلى تاريخ صدوره وطبعه ، فقط نجد النماذج التي استشهد بها تصل حتى عام ١٩٥٣) .

وعلى الرغم من أن هذا الجانب هو الجانب الهام في الدراسة بأسراها ، مائة لا يستبغرق سوى ثلث حجمها (من ص ٧٧ إلى ص ١٣٨) درس فيه القصة القصيرة في القطاع العربي كله ، وفي هذه الفترة الزمنية الطويلة ، أكفى فيه بالإشارة والاستشهاد بقصة واحدة ، أو قصتين اثنين للكاتب الواحد ، ويلفت به السطحية مدامها ، حين نجده يتفضل فيذكر الرواد الأوائل لفن القصة القصيرة في هامشه ، كما فعل حينما أشار إلى محمود طاهر لاشين ، وأحمد خيري سعيد ، وحسن محمود ، وأبراهيم المصري ، وشحاته عبيد (ص ١٠٦) . فنان الانساح المكانى والزمانى لم يتبعا له الفرصة كى يستكمل جوابه بحثه ، فيضم بين دفتى الدراسة ما توجبه طبيعة البحث العلمى الجاد .

٢ — و يأتي بعده كتاب (الفن التصصي في الأدب المصرى الحديث) وهو الرسالة التى تقدم بها الدكتور محمود حامد شوكت الى قسم اللغة العربية ، بكلية الأداب ، جامعة القاهرة ، للحصول على درجة الدكتوراه في الآداب عام ١٩٥٢ .

ولئن كان هذا البحث قد تخلص من عيب التردى فى اختيار مكان ممتد عريض فان صاحبه لم يتخلص من عيب آخر يتصل بالجال الزمنى لبحثه ، فقد امتدت به رقعة الزمان ، فدرس الفن التصصي بعامة خلال القرن القاسع عشر حتى الخمسينات أيضاً ، وقبل مناقشة رسالته بسنوات قليلة .

وجعلته هذه الفترة الزمانية يتناول الموضوعات تناولاً خاططاً وسريعاً فلا يقف عند موضوع معين ويرويه حقه من الدراسة والبحث والاستقصاء . ويبدو ذلك واضحاً من دراسته للقصص الشعبى في الباب الأول من رسالته ، حيث وقف عند تأثير ألف ليلة وليلة في القصص المصرى الحديث ، وتأثير فن المقامة ، حتى اذا انتقل الى القصص الفنى في الباب الثالث وجذباه يخص الرواية بنصيب كبير من دراسته ، فيدرس الرواية التاريخية والرواية المحلية .

وإن الناظر الى هذه الموضوعات والأبواب ، سيجد أن كلاً منها منفرداً جدير بدراسة علمية موضوعية ، تتناول جوانب الموضوع بعمق ، وتحدد ملامحه ، وتبين مظاهره الفنية .

ويحاول الدارس الافادة مما كتبه عن التصة القصيرة ، فلا يظفر بشيء من الفائدة العلمية ، لأنه افرد للقصة القصيرة فصلاً صغيراً جداً ضمن فصول الباب الثالث ، وقد اضطر شفلاً للفراغ الزمنى الذى حدده محبطاً دراسته ، ان يهمل كثيراً من كتاب القصة القصيرة وروادها ، واكتفى بالاشارة العابرة الى محمد تيمور ، ومحمد تيمور ، وتوفيق الحكيم ، وابراهيم المازنى ، والدكتور طه حسين ، وصلاح ذهنى ، ومحمود كامل ، وسعيد المغريان ، وعبد الحميد جودة السحار ، وأمين يوسف غراب ، ونجيب محفوظ ، ومحمد فريد أبو حديد .

وبطبيعة الحال ، فإنه لم يعط كل كاتب من مؤلأه حقه من الدراسة ، ولم يقدم لنا الفرق بين القصة القصيرة والقصة الطويلة ، فإنه درسهما هكذا كييفما اتفق ، دون الوقوف عند خصائص كل من الثنين ، وكان لزاماً عليه أن يفعل ذلك ، فإن بعض الكتاب الذين درسهم كان لهم في الميدانين نصيب كبير ، ثم يوضح مفهوم كل من اللونين الأدبيين عند الكاتب الواحد ، ولا أثر كل منهما على الآخر في كتابة الكاتب الفرد .

وليت الأمر وقف عند هذا الحد ، بل انه أغفل تلك الفترة الخصبة من تاريخ القصة القصيرة في أدبنا المصرى الحديث ، وهى التي جعلناها موضوعاً تاريخ القصة القصيرة في أدبنا المصرى الحديث ، وهى التي جعلناها موضوعاً لدراستنا بما فيها من أعلام ، وما سرى في جنباتها من أفكار ومفاهيم ، وما طرأ على القصة القصيرة خلالها من تطور وتجديد .

٣ — وثمة كتاب ثالث لا يدور في فلك إطار زمنى عريض ، أو ممتد ، بل يتخذ فجر هذا الفن موضوعاً .. وهو لأديب عاصر فن القصة القصيرة ، وخلط أعلامه ، وعرفت تجاربهم ، وأحس مشكلاتهم ، وتبين عن قرب أفكارهم واتجاهاتهم ونزاعاتهم ، وما كانوا يصيرون إليه ويبتغون تحقيقه من رغائب وآمال .

ويبدو كتاب (فجر القصة المصرية) للأستاذ يحيى حقي ، من هذه الناحية أصدق كتاب يصور لنا هذه الفترة تصويراً لا يخلو من انتطباعات مؤلفه الخاصة ، وآرائه الذاتية .. فإنه عند اختياره للنماذج القصصية لم ينفلت من اسر ذاتيته وأحساسه . فقد انحصر دراسته في ثلاثة فقط من الرواد هم : محمد تيمور ، ومحمد طاهر لاشين ، وعيسى عبيد ، ثم اكتفى بالإشارة إلى غيرهم .

وكان نوجد من أديب ناقد كيحيى حقي أن يزيد من تسليط الأضواء على الآخرين من الذين كتبوا القصة القصيرة ، نظراً لمعاناته التجريبية ومعايشته تجارب الآخرين .

وعلى الرغم من صغر حجم كتابه ، والصفحات القليلة التي درس

فيها القصة القصيرة (من ص ٥٦ الى ص ١١٧) فانه فتح أمام الباحثين مجالاً رحباً ، وعرفهم بأعلام كاد يطويهم النسيان .

وهذه الابحاث الثلاثة المتقدمة تشارك في كونها تجعل المجموعة القصصية للكاتب مصدراً رئيسياً في دراسته وتتبع خطوات تطوره ومراحل نموه الفنية .

ونحن نرفض أصلاً الاعتماد على المجموعة القصصية للكاتب ، الا اذا كان هناك مبرر لذلك ، كأن تكون المجموعة هي الآخر الوحد الباقي له .

ذلك أننا لا يمكن لنا بأى حال من الاحوال ان نحكم حكماً سليماً على تطور فن الكاتب الا اذا التقينا الطريق الى المصادر الاولى التي نشر فيها انتاجه لأول مرة وتبعناه بدقة ، وفي اكثر من موضع .

فقد أصبح واضحاً لدينا أن كثريين من كتاب القصة القصيرة بصنف خاصة ، كانوا ينشرون قصصهم في الصحف والمجلات ، ثم يجمعون ذلك في كتاب ينشر على القارئ متأخراً .. فكيف اذن نحكم عليه ؟ ايكون الحكم في ضوء العام الذي صدرت فيه المجموعة ، وفي هذه الحال لا يكون حكمنا دقيقاً .. فان المجموعة كثيراً ما كانت تصدر متأخرة جداً عن تاريخ نشر القصص لأول مرة .

والامثلة على ذلك كثيرة ، فان حسن محمود نشر عام ١٩٢٢ بعض قصص قصيرة في صحيفة السفور ثم نشر هذه القصص بعينها في مجموعة قصص صدرت سنة ١٩٥٦ (أجواء) .

والدكتور محمد حسين هيكل نشر قصصين اثنين قصرين عام ١٩٢٦ ثم نشرهما دون تغيير او تبدل عام ١٩٣٦ في كتابه (ثورة الأدب) .

وتبدو هذه الظاهرة اشد وضوحاً وجلاء عند دراستنا لمحمود تيمور ومحمد طاهر لاثين .

وان الدراسة التي تعتمد على المجموعات القصصية وحدها مخطئة لسببين :

أولاً : لأنها ستفت بالدارس عند حد الذين تهيات لهم ظروف طبع قصصهم ونشرها ، أما فيما يتعلق بالذين لم تتع لهم فرصة النشر لأى سبب من الأسباب ، فإنها تتركهم وتغفل دراسة قصصهم .. كما هو الشأن بالنسبة لـ أحمد خرى سعيد ، وحسين نوزى ، فإنهما لم يصدرا مجموعات على الرغم من أن لهما قصة .

ثانياً : هناك من كتاب القصة القصيرة من تفافلوا عن ذكر قصصهم الأولى ، فلم يضمونها كتبهم بينما ينشرون مجموعاتهم على الجمهرة القراءة ، فإذا ما حصر الباحث نفسه في حدود المجموعة ، لاغتنى جانباً كبيراً من نشاط الكاتب ، بل انه يهمل أخطر مرحلة من مراحل فنه ، وهى المرحلة الأولى التي تكشف للباحث معالم الطريق : كيف بدأ الكاتب والى أى طريق اتجه ؟

فالدكتور سعيد عبده مثلاً كان ذا نشاط دائى في القصة التصيرة منذ عام ١٩٢٣ ولكنه بدأ بنشر قصصه في مجموعة عام (١٩٣٦) دون إعادة لما كان قد نشره في الصحف والمجلات في تلك الفترة السابقة ، ولم يفكر حتى عام ١٩٦٢ في نشر أى من قصصه القديمة .

ويحيى حتى لم يعن باعادة نشر قصصه القصيرة الأولى التي ظهرت على صفحات (الفجر) و (السياسة) و (المجلة الجديدة) وغيرها ، فهو معنى ذلك انه بدأ كاتباً للقصة القصيرة فقط منذ صدرت له (قنديل أم هاشم) و (دماء وطين) !

وعلى هذا خان دراسة القصة القصيرة ثلزم دارسها بالاعتماد على الصحف والمجلات والدوريات في المرتبة الأولى ، لأنها أصدق في تمثيل مراحل نضوج الفن واستوائه .

{ } - والبحث الرابع والأخير في هذه المجموعة ، والذي تعرض لموضوعنا هو : (نشأة القصة القصيرة في مصر) ، وهو البحث الذى حصل من أجله الاستاذ عباس خضر على منحة التفرغ من وزارة الثقافة والارشاد القومي عام ١٩٦٣ .

وقد تنصل سيادته فعرض على نسخة منه قبيل أن يبعث به إلى المطبعة .

وريما كان ضيق الوقت المحدد للانتهاء من البحث ، قد وقف عقبة أمامه ، فلم تظهر دراسته كما كان يتعين لها .

والحق أنا هنا نكتفي بالإشارة إلى هذه الدراسة ، من غير ابداء رأى ، أو اعطاء وجهة نظر فيها ، وحتى يصبح الكتاب بين يدي الجميع (١) — دارسين وقراء — يكون لنا ساعتئذ الحق كل الحق في تقويم البحث وتقديره .

وهناك مجموعة الكتب الأخرى التي تعرضت لفن القصة القصيرة من خلال دراستها للأديب محمود تيمور ، ولقد درسنا هذه الكتب في الفصل الخامس من هذه الرسالة وانتهينا إلى أن معظمها لا يرقى حتى إلى مستوى كتب الدعاية والاعلان الرخيصة ، وإلى أنها في الأغلب لا تعطي صورة واضحة للمعلم عن انتاج الأديب الكبير لما تضمنه من ظلال باهتة واهنة على هذا الانتاج ...

ونظرت في موضوع بحثي ، فوجدت أن نشأة فن القصة القصيرة في مصر ، ارتبطت ارتباطاً واضحًا بالبيئة المصرية ، وبالبدعيين الذين ابدعوه ، وبما أحاط بهم من ظروف وملابسات ، فإن كل انتاج أدبي يصطبغ بالألوان التي تتيحها له البيئة ، وإن كل أديب في انتاجه الفني يتثير أشد التأثر بما يقرؤه أو يشارك فيه ، والثقافات التي يتمرس بها ترك في طرائق تفكيره وأساليب تعبيره أوضح الآثار .

ولم تنفصل القصة القصيرة عن المحيط الثقافي للبيئة المصرية ، فقد تأثر كتابها بالأراء والدعوات التي وجدت وجدت ، وعبروا وبالتالي تعبيرًا صادقًا عن الواقع الذي عاشوه ، والأحداث التي توالت على مجتمعهم وحاولوا اظهار شخصية هذه البيئة في قصصهم .

(١) جدير بالذكر أن بحث الاستاذ عباس خضر قد طبع في مشروع المكتبة العربية ، ونشر عام ١٩٦٦ ، اي بعد كتابتنا لهذه الدراسة بعام كامل .

لذا فان تقسيمى للموضوع ارتبط هو الآخر بالبيئة المصرية ومؤثراتها العامة ، ملتزماً في ذلك المنهج التاريخي ، والفنى في آن واحد ، فمن خلال فترة زمنية محدودة تتبع الخصائص الفنية لهذا اللون الأدبي ، بقصد فهم حياة القصة القصيرة ، وضبط مراحل هذه الحياة ، وادراك الآثار التى خلفها لنا جيل من الرواد ، ورد هذه الآثار الى وحدات مشتركة الطوابع متلاقيه الميزات .

وجاء التقسيم عبارة عن خمسة فصول ، جعلت لكل منها موضوعاً وعنواناً ، شدرج تحته وتلتف حوله أفكار ومواضيعات جزئية تبلور في مجموعها التخطيط العام للفصل .

وفي الفصل الأول درست القصة القصيرة في مصر قبل الثورة انطلقت، عام ١٩١٩ ، فعرفت مفهوم القصة القصيرة في اذهان الناس ، ومدى انعكاس هذا المفهوم على الكتاب والفن ذاته ، ثم بينت العوامل التي تدفع بهذا الفن الى الظهور والازدهار والرواج ، وقارنت بين هذه العوامل في مصر وبينها في الدول الأخرى التي عرفت هذا الفن قبلنا .

وفي قسم آخر من هذا الفصل وقفت عند الترجمة .. ذلك أنها مثلت وحدها اتجاماً عاماً في القصة القصيرة ، جعلتها تمهد الطريق لدخول القصة القصيرة الموضوعة في إطار التاريخ الأدبي الحديث .

وبطبيعة الحال ، فنان هذا الفن لم يعلن عن نفسه فجأة وبسفور ، فقد تسللت عناصر منه الى كتابات المصلحين الاجتماعيين ، وترتب في مقالاتهم الصحفية ، مثلاً ما رأينا عند عبد الله النديم ، وابراهيم الموليني ، ومحمد الموليني ، وسرعان ما اتضحت هذه الملامح شيئاً فشيئاً في محاولات : صالح حمدى حماد ، ومصطفى لطفى المنفلوطى ، ومحمد تيمور .

وحينما قامت ثورة ١٩١٩ ، اثرت تأثيراً فعالاً في الحياة الفكرية والثقافية ، انعكس بدوره على فن القصة القصيرة ، ووضاحت سمات مدرسة قصصية اعتمدت على ذكر الحقيقة بتفاصيلها وجزئياتها في القصة ، وجهدت هذه المدرسة في أن تقنن لفن ، وتضع له الأصول والقواعد ...

خصصتها بالفصل الثاني من الدراسة ، والذى جعلت له عنواناً : (مرحلة الانتقال في القصة القصيرة) ، حيث انتقلت القصة القصيرة من مرحلة المحاولات التى درسناها فى الفصل الأول ، الى مرحلة اخرى اصبحت فيها فناً مستقلاً له انصاره ومربيوه . فناً عملت على اشرافه الصحف والمجلات وانتشار التعليم وسفر المرأة .

بينما الفترة التى انحصرت بين ١٩٢٥ - ١٩٣٣ تجلت فيها دعوات جديدة ومفاهيم ثورية ، حمل لواءها جماعة من الشباب المثقف الوعى ، وأطلقوا على أنفسهم اسم (المدرسة الحديثة) وضعت في اعتبارها الاحتفال بالقصة القصيرة ، فأشارت بمكانتها ، ومدت يد المعونة لكتابها ، فدرسنا أعلام القصة القصيرة في هذه الفترة ، من التقت خصائصهم الفنية ونزعوا عن رغبات متقاربة ، ونهجوا مسالك متوازنة ، واستطاعوا في انتاجهم الأدبى أن يكون لهم من السمات ما يوحد بينهم ... مثل : أحمد خيري سعيد ، محمود طاهر لاشين ، هيكل ، وشوكت التوفى .

ولئن كان الكتاب الذين درسوا في الفصل الثالث قد وضحت اتجاهاتهم ، وتبيّنت ملامحهم المشتركة ، فإن ثمة كتاباً آخرين تركوا آثاراً تفصصية في الفترة نفسها ، ولم يجمعهم تيار واحد أو اتجاه معين .. لذا عقدنا الفصل الرابع لدراسة انتاج كل منهم على حدة وجعلنا له (اللوان أخرى من القصة القصيرة) عنواناً ، قدمنا له بمقديمة تقيد طفيان القصة القصيرة على المحصول الأدبى و موقف النقاد من هذا الفن . ثم صنفتنا قصص كل من : سعيد عبده ، حسين نوزى ، يحيى حقى ، عبد الحميد سالم ، كامل كيلاني ، وحسين سعودي .

اما الفصل الخامس والاخير من الرسالة ، فكان جديراً بأن يدرس بين دفتيه آثار اديب اعتبرناه مثلاً لتاريخ القصة القصيرة في ادبنا المصرى الحديث ، ويعتبر القمة التي تبلورت عندما محاولات الكتاب جمبعاً لثبتت اقدام هذا الفن . بل انه جدير برسالة جامعية خاصة .

واعطينا هذا الكاتب (محمود تيمور) حقه من الدراسة ، وأولينا

مكانه الصحيح بالنسبة لفن القصة القصيرة ، بعد أن تبعينا المراحل الفنية
التي مر بها فنه القصير .. ثم اختتمنا الفصل بكلمة وجيبة في تقويم انتاج
 محمود تيمور القصصى .

وقد الحقت بالرسالة فهرساً يضم القصص التي نشرت في الصحف
 والمجلات في هذه الفترة ، حاولت قدر استطاعتي أن يأتي جاماً للقصص
 التي وضعها مؤلفون مصريون ، واستقصيـت ما وسعني الاستقصاء ، كـي
 يجـيء الاحصاء دقيقاً ، مثلاً للحـالة التي كانـ عليها هـذا الفـن فـترة
 الـبحث ، واجـتهـدت أـيـضاً فـي تـجـنب التـكـرار لأنـ الـكتـاب — كـما سـبقـ انـ
 ذـكرـنا — كانوا يـعـيـدون نـشـرـ القـصـةـ الـواـحـدةـ فـيـ اـكـثـرـ منـ صـحـيفـةـ وـمـجـلـةـ ،
 وـكـنـتـ حـيـنـذـ اـثـبـتـ فـقـطـ القـصـةـ ذاتـ السـبـقـ فـيـ النـشـرـ منـ نـاحـيةـ التـسـلـسلـ
 الـزـمـنـيـ ، فـانـ التـارـيخـ الـأـرـلـ لـظـهـورـ القـصـةـ هوـ الـذـىـ يـعـطـيـ لـلـبـاحـثـ صـورـةـ
 دقـيقـةـ صـادـقةـ لـتـطـوـرـ الـفـنـ عـنـدـ كـلـ كـاتـبـ عـلـىـ حـدـهـ ، وـعـنـ الـكتـابـ جـمـيعـاـ
 عـلـىـ وـجـهـ الـعـومـ .

* * *

وبـعـدـ ، ثـانـىـ قـدـ اـنـدـتـ مـنـ كـلـ مـاـ كـتـبـ حـولـ هـذـاـ الـمـوـضـوعـ ، مـنـ
 قـرـيبـ اوـ بـعـيدـ ، فـقـدـ قـرـأـتـ كـلـ مـاـ كـتـبـ فـيـهـ بـالـعـرـبـيـةـ ، سـوـاءـ كـانـ ذـلـكـ
 فـيـ صـحـيفـةـ اوـ مـجـلـةـ اوـ فـيـ كـتـابـ .

وـكـانـتـ مـصـادـرـ الـأـوـلـىـ الـتـىـ اـعـتـمـدـ عـلـيـهـ هـىـ الدـورـيـاتـ وـالـصـحـفـ
 وـالـمـجـلـاتـ المـحـفـوظـةـ بـمـخـازـنـ دـارـ الـكـبـ بـالـقلـعةـ ، ثـمـ الـمـجـمـوعـاتـ الـقـصـصـيـةـ ،
 وـكـذـلـكـ الـكـتـبـ الـتـىـ تـعـرـضـتـ لـفـنـ الـقـصـصـ بـعـامـةـ ، وـمـنـ الـقـصـةـ الـقـصـيرـةـ
 بـصـفـةـ خـاصـةـ .

كـمـاـ اـنـدـتـ مـنـ الـدـرـاسـاتـ النـقـديـةـ الـتـىـ تـنـاوـلـتـ اـدـبـاـ الـحـدـيثـ بـالـتـحـلـيلـ
 وـالـتـفـسـيرـ .

ولـمـ اـغـفـلـ جـاتـبـاـ هـامـاـ وـخـطـيرـاـ ، وـهـوـ الـمـصـادـرـ مـنـ الـادـبـاءـ الـذـينـ
 عـاـصـرـواـ فـنـ الـقـصـةـ الـقـصـيرـةـ مـنـذـ نـشـاتهـ ، وـكـلـبـدوـ مـعـهـ مـاـ مـرـ فـ طـرـيـقـهـ مـنـ
 مـحـنـ ، وـمـاـ اـعـرـضـهـ مـنـ صـعـابـ .

والحق أنهم أفادوني فائدة لا تقدر ، فكنت أكتب لهم الاستفسارات ،
فيجيبون عنها بصدق وصراحة ، وتماديت في الاستفادة حين كنت أجالسهم
وأخالطهم ، ظلم يعلوا ذلك أو يكرهوه في يوم ما .

ولعلى أكون بهذه الدراسة قد أسممت في الكشف عن جانب من
شخصيتنا القومية ، تبلور في قصص كتاب الفترة التي جعلتها ميداناً لبحثي
وهي تجلية القموض الذي ران على هذه المنطقة المجهولة من الإبداع الفنى
زمنا ليس بالقصير .

الفصل الأول

القصة القصيرة في مصر قبل الثورة الوطنية ١٩١٩

- ١ - مفهوم القصة القصيرة في هذه الفترة .
- ٢ - عوامل قوة وعوامل ضعف .
- ٣ - بين المقال المصحفي الاملاхи والقصة القصيرة .
 - (ا) عبد الله التديم .
 - (ب) ابراهيم المولى .
 - (ج) محمد المولى .
- ٤ - الترجمة في القصة القصيرة
- ٥ - محاولات في القصة القصيرة عند :
 - (ا) صالح حمدى حماد .
 - (ب) مصطفى لطفى المنقوطى .
 - (ج) محمد احمد تيمور .

(١) مفهوم القصة القصيرة في هذه الفترة

يكاد يجمع النقاد ودارسو الأدب العربي بصفة عامة ، والقصة بصفة خاصة ، على أن القصة الفنية التصريرية ، بمفهومها الحالى والمتطور ، والذى يختلف تمام الاختلاف عن مفهوم الرواية والمسرحية ، القصة التصريرية بتقنياتها الحديثة ، وأسسها ، وخصائصها المميزة ، وسماتها الفنية لم يكن لها فى مطلع القرن العشرين شأن يذكر على الاطلاق .

وليس هذا الاجماع مقصورا على البيئة المصرية وحدها في هذا الشأن ، بل انه كان في لبنان ، وفي غير لبنان من البلاد العربية أيضا .

وقد ذهب الكاتب في تجاهلهم لهذا الفن حدا بعيدا جعلهم يعتبرون كاتب القصة متطفلا على موائد الأدب لا يستحق أكثر من الاحمق والاحتقار .

وان منهم من وضع الأقاصيص التي بدأنا نقلها عن الغرب ، في نظره ، موضع العادة التي تصبح للإنسان لازمة من لوازمه ، ويتخذها لنفسه سلوكا في الحياة ، فتغدو من صفاته الأساسية التي لا يعرف إلا بها ، وهذه العادة أحيانا تكون سيئة ، كما أنها قد تكون حميدة ، وكل شعب من الشعوب عاداته وتقاليده وخصائص سلوكه ، والمحريون لم تعرف عاداتهم وتقاليدهم الأقاصيص أبدا ، ذلك أنها عادة أجنبية ، نقلناها وأخذناها عن الغرب ، وهي ستحل محل عاداتنا القديمة .

وهذه المادة الجديدة غريبة عنا ، تحمل في طياتها منازع أجنبية « لا تلائم أحوالنا الاجتماعية ولا تناسب أسلوبينا في الشئون الحيوية فيخشى أن تحدث تأثيرا في عاداتنا يعود على الروابط الأصلية لمجتمعنا .. فنان احلال عادات وتقاليد جديدة بدل عادات قديمة متأصلة لدى أمة ، لا يتم في عشيقة أو ضحائها ولا يكون بغير انحلال تقتضيه طبيعة الانتقال من حال الى حال ... » (١) .

فالكاتب يخشى ما سيترتب من آثار ضارة بأخلاقيات المجتمع ، نظرا

(١) من مقال للأستاذ محمد فريد وجدى بجريدة (العلم) ، يولية ١٩١٠ ص ٢

لوجود هذه العائد الجديدة .. وليس هذا محسب ، بل ان الناس كانوا يعدون القصة بصفة عامة ، والقصة التصويرية بصفة خاصة شيئاً يتلهم به الانسان في أوقات فراغه ، ومن ثم جاء عدم تقديرهم لكتابها ، وربما يكون قد ولد عندهم هذا الشعور انهم جمیعاً – سواء منهم عامة القراء او خاصة المثقفين او حتى الادباء انفسهم – قد اعتادوا ان ينظروا الى الادب في الشعر او لا ثم المقال الاجتماعي والتقدیثي ثانياً ، وأصبحوا يعطون للشعر المكانة العليا من بين فنون الادب جمیعاً ، « والناس الى حين قريب كانوا ينظرون الى القصة بعين السخرية والازدراء ولا يعودونها من الادب الرفيع شيئاً ، بل اغلبهم يظن انها لهو وعبث .. » (٢) .

وتبدو استهانتهم بفن القصة واضحة جلية ، فيما كانوا يخصصونه لها بين ابواب الصحف والمجلات ، حيث افردوا لبعض القصص المترجمة باباً عنوانه (فکاهات) (٣) .

وأنسحب ازدراء الناس في اوائل القرن على الرواية ايضاً ، لا القصة القصيرة وحدها ، مما جعل الدكتور محمد حسين هيكل ينشر قصة (زينب) دون ان يذكر اسمه ، وكذلك كان يخشى ان يلام او ينتقد نظراً لما انطبع في اذهان القراء عن القصة وكتابتها ..

(ولعل هذا الانتقاد من قدر القصة هو الذي حمل الدكتور هيكل على نشر قصته (زينب) – أول عمل قصصي فني – بتوقيع (مصرى فلاج) ولعله لم يجاوز باسمه في ذلك العهد ترفاً عن ان يعده ادباء عصره راوية (حواديت وفکاهات ...) (٤) .

هذه الصورة من التقدير : تقدير العصر الماضي للقصة ، هي التي جعلت اكثر الكتاب والدارسين يعتقدون ان الادب المصرى لم يكن له نصيب

(٢) (القصص فى مصر) – معاوية محمد نور – (السياسة الاسيوية)
العدد ٢٠٠٠ السبت ٤ يناير ١٩٣٠ ص ٧

(٣) (دراسات فى القصة والمسرح) محمود تيمور – مكتبة الادب من ٥٢

(٤) المصدر السابق ص ٥٢ .

يذكر من الفن القصصى ، خاصة القصة القصيرة ، قبيل الثورة الوطنية
التي اندلع لهيبها فى عام ١٩١٩ ١٠ .

ولو أننا التمسنا الطريق إلى تجارب كبار الأدباء الذين عاصروا نشأة
القصة القصيرة في الأدب المصرى الحديث ، نسالهم التاريخ للقصة القصيرة ،
ولو أننا راجعنا فهارس دار الكتب المصرية ، ومكتبة الجامعة – جامعة
القاهرة – ومقال « هنرى بيريس » في حلويات ممهد الجزائر عام ١٩٣٨
لوجدنا أن ثمة حقيقة تؤكدنا هذه المصادر كلها ، سواء في ذلك المصادر
الحية ، وغيرها من المراجع ، وهى أن أكثر القصص التي قدمت في أوائل
القرن العشرين كانت مترجمة ، ولا يقتصر هذا الحكم على البيئة المصرية
فقط ، بل على البيئة العربية بوجه عام . « ولا يبعد عن الحقيقة إذا تلقنا
أن أكثر ما كان يقدم لمجتمع القراء منذ أواخر القرن الماضي حتى أواخر
الثلث الأول من القرن الحاضر هو من قبيل الترجمة والاقتباس . . . فقد
جمع أمين دار الكتب في بيروت معجبا لها أثبت فيه نحو عشرة آلاف قصة
(بين صغيرة وكبيرة) مترجمة عن مختلف اللغات » (٥) .

فإن نصيب الترجمة في مطلع هذا القرن كان في ازدياد واطراد مستمر ،
في حين كان نصيب الخلق والإبداع والإبتكار في هذا الفن – فن القصة
القصيرة – لا يكاد يذكر ، مما أدى بنا إلى أن يظل أدبنا العربي في مصر
خاليًا من هذا الفن إلى العهد الذي بدأنا فيه نقل عن الغرب نماذج لاعلامه
في فرنسا وإنجلترا وروسيا .

وحسينا دليلا على ذلك أن نحتشهد بقول أحد عمالقة الترجمة في
العشرينات من هذا القرن ، واحد الطلائع الذين نقلوا لنا فن القصة القصيرة
عن الآداب الغربية في عهد لم تكن آداب الغرب فيه مذلة للناشئين والمتادبين
على حد سواء .

يقول الاستاذ عباس حافظ : « ولست أذكر اجتهادا بدا من أحدا

(٥) (الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث) – أليس الخوري المقصري
ج ٢ - ١٤٢ - ص ١٤٢ .

على عهدها في باب القصة القصيرة ، ولكنى اذكر شيئاً منه في فن الرواية المطولة وهو قصة (زينب) (٦) وهذا يعني ان التصنة التصيرة المؤلفة ، والمكتوبة بأقلام أدباء مصريين ، لم تكن موجودة في مطلع هذا القرن وتبين ظهور قصة (زينب) للدكتور محمد حسين هيكل بينما وجدت القصة القصيرة المترجمة عن الآداب الغربية ، وذلك بعد ان اخذنا نتخلص قليلاً قليلاً من الاعتماد على التراث العربي القديم ، فلم يمتحن الترجمة هي الاشمام الذى يطل علينا بنوره ، حيث اخذ الكتاب يقدمون لنا رواية التصص الانجليزى والفرنسى ، وغدت بالتالى ترجمة التصص تقف في مكان الصدارة من تاريخ الأدب المصرى الحديث ، سواء كانت هذه التصص طويلة او قصيرة ، جيدة او رديئة .

وهكذا ارتبط ظهور فن القصة التصيرة بالترجمات التى قدمت للجمهور في هذا الفن ، حيث ولدت الترجمة عند الجمهور القارئ رغبة في مطالعة القصة القصيرة من ناحية ، كما أنها حركت أصحاب المواهب من الأدباء الى معالجة هذا اللون الجديد من الأدب من ناحية أخرى ٠٠٠ ولهذا انعقد الإجماع على ان « ظهور فن التصص والمسرحيات إنما كان عن معرفة الأدب الغربية نتيجة للحياة الجديدة التي دلف إليها الشرق العربي ٠٠٠ » (٧) .

(٦) (خبير بالنساء وقصص أخرى) - عباس حافظ - دار الجمهورية للطباعة والنشر سبتمبر ١٩٥٥ ص ١٢

(٧) (توفيق الحكيم) - للدكتور اسماعيل ادهم وابراهيم ناجي - دار سعد مصر للطباعة ١٩٤٥ - ص ٧٧

(٢) عوامل قوة وعوامل ضعف

ولا يعيّب أدبنا العربي خلوه من هذا الفن الحديث ، الذي لا يتجاوز هذا القرن العشرين إلا بقليل والذي يعتبره الدارسون والنقاد مولود هذا القرن (٨) والذي لا يليّت إلى الماضي بصلة تذكر والذي يرتبط وجوده بصفته المترفة وكيانه المستقل عن فنون الأدب الأخرى — في نظر مكسيم جوركى — بالكاتب الفنان جوجول ١٨٠٩ — ١٨٥٢ اذ يعده النقاد أباً للقصة الحديثة في كل مظاهرها ، حيث أطلق جوركى قوله المشهورة : « لقد خرجننا جميعاً من تحت معطف جوجول » (٩) وهو بهذا وضع تحديداً مبدئياً لتاريخ القصة القصيرة في الأداب العالمية .

ويرتبط تاريخ القصة القصيرة من ناحية أخرى باسم ادغار آلن بو ١٨٤٠ — ١٨٠٩ وهو الفنان الذي حاول أن يقنن للقصة القصيرة كفن فنى يختلف عن الرواية في بنائه ومضمونه والهدف منه ، ووضع له ضوابط وقيوداً تحده وتجعل له وحشه الذاتية وجوده القائم بنفسه . وهذا يعني أن القصة القصيرة بزغت أول ما بزغت في منتصف القرن التاسع عشر ، وكان بزوغها في روسيا وأمريكا ثم اشترت بعد ذلك في فرنسا وإنجلترا ، كما يرتبط هذا الظهور باسمي (جوجول) في روسيا ، و (بو) في أمريكا .

ونحن لا يعنيانا فضل السبق في حد ذاته ، كما أنه لا يعنيانا مطلقاً أن تكون قد أخذنا هذا الفن بمهمومه الفني المحكم عن الأدب الغربي الذي بدأنا نهضتنا الأدبية الحديثة بترجمة روائمه ونقل آثاره علينا ، ومحاكاته في بعض أشكاله ، فلنكن كما قد نقلنا عن الغرب إلى لفتنا شيئاً دعمنا به نهضتنا ، فائنا أيضاً سبق لنا أن أعطيناهم الكثير ، وأسهمنا من قبل أسلوبانا ليجاذبنا معالاً مؤثراً في نهضة الأداب العالمية ونموها وازدهارها .

ولكن الذي نريد الوقوف عنده ، والذي يجب أن تتبعه بحثة ، هو البحث عن العوامل التي أدت إلى نفور هذا الفن في الأدب المصرى الحديث ،

The Modern Short Story. By : H.E. Bates. London (٨)
1945 p. 14

(٩) المرجع السابق من ٣٦

والتي أخرت ظهوره الى القرن العشرين ، بل والى ما بعد مرحلة الترجمة والتفسير والتعريب التي مر بها من القصة في أدبنا في بدء نهضته الحديثة .

ولا شك أن ثمة ضواغط كانت تجثم على هذا اللون من الأدب فتجعله بعيدا عن الميدان الأدبي العام في مصر ، وربما ظلت هذه الأسباب والضفوط مدة طويلة حتى لم يعد ثمة مجال لظهوره وأصبح الكتاب لا يرون في علم الأدب والكتابة في مصر « تقاصاً أعيي ولا عاباً أضجع من خلوانا من الكتاب الروائيين » (١٠) .

وربما كانت الظروف التي دعت الى نتور هذا الفن في أدبنا العربي في مصر هي بعینها الدوافع والأسباب التي دفعت به الى الامام في الآداب العالمية الأخرى ... فان الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفنية التي كان عليها المجتمع الوريبي الذي نشلت في كفه القصة التصريحية ، قد هيأت لهذا الفن وساعدت على تطوره ونبأه ورواجه .

وكان من أهم هذه العوامل : انتشار الديمقراطية (١١) ، وتحرر عبد الأرض من سلطان الاقطاع العام وثوررة الطبقة الوسطى وطبقة العمال والفلاحين على تحكم الفرد والرأسمالية المستفلة ، وتحطيمها للقيود والأغلال التي كانت تكبلها بها طبقة الحكام من الاستقراطيين والتبلاط . ثم ذيوع فكرة الاستقلال والطابية بحرية الفرد وتلہور شخصيته ، وتكوين قوميات مسلطة وتسليط الاوضواء على الفئات الكادحة العاملة من ابناء الشعب ، والسعى نحو تحقيق النظم الديموقراطية وجعلها وسيلة العيش وهدف الحياة ، وتكسر النعمة المستعملية وضرب سيطرة القصور عرض الحائط ، كل هذا أدى الى ظهور الفن القصصي في الآداب الوريبية ، خاصة الاتجاه الديمقراطي الصرف الذي دفع بهذا الفن الى الظهور ، فان القصة التصريحية على وجه خاص والفن القصصي بوجه عام يعد الصورة الديموقراطية

(١٠) مجلة (البيان) السنة الثانية - العدد ٨ ، ٩ من ٥٦١ لـ في التعليق على ظهور قصة (زيتب) لـ محمد حسين هيكل .

(١١) انظر مجلة (الثقافة) العدد ١٠٦ - ٧ يناير ١٩٤١ السنة الثالثة - مقال الاستاذ فخرى أبو السعود من ١٨ - الوان من القصة المصرية - محمود أمين العالم - ذار التدین من ١٦٦

الوحيدة من صور الأدب : فهو فن لا يسمى سمو الشعر والدراما ، أذ يهتم بال العامة من أبناء الشعب يتوجه إليهم ، وينتخب منهم شخوصه وأحداثه وحواره ..

وفضل الطبقة الوسطى على القصة القصيرة لا ينكر ، بهذه الطبقة تكاد تكون الفئة الوحيدة من بين فئات الأمة ، التي ساعدت على ذيوع القصة القصيرة وانتشارها فهي من ناحية تمثل الفالبية العظمى من أبناء الأمة ، كما أنها من ناحية أخرى تعد الطبقة القارئة التي تتناول الصحيفة أو المجلة فتلتهم ما بها من أخبار وحوادث ثم ترك وترتاح إلى ما تقدمه لها الصحيفة أو المجلة من قصص ، ولو افتقدت الجريدة هذه القوة الشرائية الكبرى لنان ذيوعها ورواجتها نقصان كبير ، وبالتالي ينال ذيوع وانتشار القصة القصيرة النقصان نفسه ... ولو ان القصة القصيرة أيضا انتصر تراؤها على فئة قليلة من أبناء أمة من الأمم أو بلد من البلدان على النبلاء أو الأشراف فقط من علية القوم أو سكان القصور ، لاصبحت القصة القصيرة كالشعر والدراما في عصرهما الذهبي حيث كانا يمثلان لونا من اللوان الترف الرفيع الذي يحتكره الحكام ويتحكمون فيه شكلا ومضمونا ... بيد ان القصة القصيرة لا تعرف اقطاعا فكريا ولا تميزا طبقيا ، بل هي تحفل بالناس جميرا دون نظر إلى ثقائاتهم وبلا اعتبار لطبقاتهم الاجتماعية وهي نوقة هذا كله تعيش في الجو الديمقراطي ، وتلقى في البيئات الديمقراطية ما هي أهلة من الحفاوة والتقدير . فالقصة القصيرة اذن من أكبر مظاهر الديمقراطية ، ذلك أنها تعنى « المبنية الكبرى بتحليل حياة الجماهير وقلما تعنى بحياة البلاط والأمراء » (١٢) .

ويرتبط بهذا العامل سبب آخر يؤدي إلى ازدهاره إلى تطور فن القصة القصيرة ، كما يعمل تدهوره على ضعف هذا الفن وتأخره وفتروره ، فان انتشار التعليم يعتبر عاملام من العوامل الهامة في ظهور القصة القصيرة ونموها ، فهو يدفع إلى الأكثر من الفئة القارئة المتلذذة لهذا الفن ، وهذه الجمهرة بطبيعة الحال تتطلب المزيد من القصص ، كما أنها تساعده على كشف

(١٢) المبني الحديث أدب ديمقراطي - الدكتور أحمد أمين - المهد - أول ديسمبر ١٩٣٧ ص ١٢٧

والإله المرغوب فيها ، وضروره المرغوب عنها ، ولقد سبقتنا أوروبا في هذا المضمار الذى عانينا منه طويلا نتيجة ظروفنا القاسية التي مر بها المجتمع المصرى خلال المراحل التاريخية التي مر بها من الاستبداد التركى وأهمانه الناحية التعليمية فى البلاد التي كان يحكمها ، إلى الاستعمار الإنجليزى وسياسته التعليمية الواضحة التي كانت تستهدف إخراج موظف يجيد الحنكة الوظيفية التي لقنتها له المستعمرون أكثر من اهتمامها بتكوين الموظف تكوينا ثقافيا وفكريا ونفسيا .

ولما كانت القصة عالمة موضوعية أكثر منها ذاتية ، ولما كانت المرحلة الذاتية هي المرحلة الأولى في التكوين الثقافي والشعورى للفرد وللفنان ، إذ أن معظم الكتاب يمرون بهذه المرحلة الذاتية في بدء حياتهم الفنية والأدبية ، يعبرون عن أحاسيسهم وشعورهم وخلجاتهم وتجاربهم الانفعالية ، ففنان الشعر بصورة وأخياله ومعانيه يكون أقرب وسيلة تعبيرية لنقل الأحساس والمشاعر والانفعالات التي يمر بها الفنان في مرحلته الرومانسية (١٢) . في حين أن القصة القصيرة تأتى في المرحلة العاقلة من مراحل التكوين الفنى للكاتب والأمة على حد سواء ، وهذه المرحلة تميز بغلبة الفكر والتعقل وضبط الشعور والتحكم في الوجودان ، وامعان النظر في الكون ، وتحليل الطواهر الكونية والطبيعية والتعمق في تفسير سلوك الإنسان ، وتوجيه هذا السلوك توجيها منضبطا : هذا كله تناسبه القصة القصيرة وتكون العن المعبر عنه بوضوح ، بل واقتصر الفنون الأدبية وأكثرها استيعابا للعوامل الثقافية والحضارية التي تطرا على حياة الأمة و مجالاتها الثقافية .

وهذا يعني بطبيعة الحال أن الأمة في عصر الفطرة الفكرية يكون الشعر وسائلها التعبيرية الأولى بينما اذا ازدهرت حضارة هذه الأمة ، ونممت معارفها ، وأزرتقت العلوم بها ، والترمت التفكير العلمي أساسا لتوجيه سلوكها ، تأخذ عندها في اصطناع لون فني يستوعب التجارب الإنسانية وينظم العواطف والاحساس ويعبر عن الأزمات الشفورية والانفعالية ،

(١٢) انظر مقال الاستاذ فخرى أبو السعود - (الذاتى والموضوعى فى الأدبين العربى والإنجليزى) الرسالة - العدد ١٩٥ - ٢٩ مارس ١٩٣٧ من ٤٩٤ .

ويتسع للنarr ويمتد حتى يشمل شئون الحياة جميعها واصفاً ومحللاً ويفسر
« فالقصة ولا شك أرحب صدراً لهذه الترعة العلمية من الشعر والدراما » (٤)

ويضاف إلى تلك العوامل السابقة عامل هام آخر يكاد يرتبط بالقصة
القصيرة ارتباطاً وثيقاً ، فان الاسهام الفعلى من جانب المرأة في مجالات
الحياة ، وفي مختلف الميادين الاجتماعية والسياسية والفنية والفكريّة ،
يبعد بطريقة أو بأخرى على تنمية من القصة القصيرة وتطوره وذيوعه
كمن أدبي يصور الحياة تصويراً صادقاً تميله العاطفة ويحلله العلم . وهذا
التصوير الصادق للحياة الإنسانية ، ولتبني العلاقات البشرية والتجارب
الحياة لا سجل اليه « مالم تشترك المرأة فيه بوجهها وبالهامتها ، وما لم يتصل
هذا الوحي والالهام ليجدداً نفس الكاتب أو الشاعر وليدفعها اليه حياة فتية
جديدة كلما آمنت قوته بالفتور أو الضعف » (٥) .

وعلى هذا سبقت أوروبا في تنمية القصة القصيرة ، الذي مهد اليه تطور في
مفاهيم الأوروبيين ونظرتهم إلى المرأة باعتبارها الجزء الحيوي الهام في التطور
الحياة الاجتماعية وتقدمها وفي دفع عجلة الحياة ، فنان من الدارسين من يرى
أن « المجتمع بغير المرأة لا يخرج القصة الفنية التي تدرس الحب وتقديس
الزوج وشرح العواطف » (٦) .

ولا تنفِ أهمية الدور الذي تلعبه المرأة في تطور تنمية القصة القصيرة
عند حد ، بل هناك من يذهب أيضاً إلى أن « القصة أدب المرأة ، ظهورها
رهن برقي منزلة المرأة في المجتمع » (٧) . والمرأة أيضاً هي التي كان لها
الفضل الأول في ظهور هذا اللسان من الإدب ، فعلى أيدي (أديسون)
و (ستيل) اللذين اهتما بتنقيف المرأة وتنمية المجتمع ظهرت بذور القصة

(٤) مجلة (الثقافة) - العدد ١٠٦ - ٧ يناير ١٩٤١ - مقال الاستاذ فخرى
أبو السعود عن (القصة) : ص ١٨

(٥) (ثورة الأدب) - دكتور محمد حسين هيكل - ص ٩٠

(٦) (القصص في الأدب العربي والإنجليزي) - فخرى أبو السعود - مجلة
الرسامة - العدد ١٩٨ - ١٩ أبريل ١٩٣٧ ص ٦٥٢

(٧) (أثر المرأة في الأدب العربي والإنجليزي) - فخرى أبو السعود -
الرسامة العدد ٢٠٦ - ١٤ يونيو ١٩٣٧ ص ٩٨١

ولولا اختلاط المرأة الإنجليزية في المجتمع واسهامها في الحياة لما نمت القصة
ولا وقتت على قدميها .

ومهما يكن من شيء فإن للمرأة دورها الهام في تطور المجتمع ونموه نحو الرقي والحضارة ، كما أن نظرة الاحترام من المجتمع لها ، ومشاركتها في الحياة الاجتماعية وتأديتها دوراً كبيراً في دفع مجلة الحياة وما يعتورها من تغير ثقافي واجتماعي ، كل هذا يتبع للكاتب الفرصة كى يعبر عن الواقع تعبره صادقاً حيث يجد أمامه مجالاً واسعاً يستطيع فيه تكيف العواطف . وتصوير العلاقات التي تنتظم حياة الرجل والمرأة تصويراً حياً ، وتحليل عاطفة المرأة وسلوكها وتصرفاتها وأفكارها ونفسيتها تحليلاً قائماً على النكير السليم ، ومبنياً على حقائق علم النفس ، ويستطيع في هذه الحالة اعطاء القارئ الشيء كما هو ومن خلال تجاريته ، لا كما يتخمه القارئ، ويدرك أن بينه وبينها حجاباً .

وما دامت المرأة لا تsem اسهاماً ايجابياً في الحياة الاجتماعية ، ومدامت النظم الاجتماعية لا يتفلل فيها الأثر النسوى ، فمن أين ي يأتي للكاتب القصصي أن يهوىء لنها الواقع ويقدمه لنا تعبيراً صادقاً ؟ ! ومن ثم كانت أوروبا أسبق إلى انتاج من القصة القصيرة لأنها أثاحت الفرصة للمرأة أن تشارك في مجالات الحياة المختلفة ، وأن تقف جنباً إلى جنب مع الرجل ، تساويه في الحقوق والواجبات ، ولا يكاد ينفصلها في شيء . . . فان الحياة الاجتماعية التي يتسرّب أثر المرأة في كل نواحيها كانت « ببعث الالهام لكتاب القصص الغربي » (١٨) .

يضاف إلى هذه العوامل طبيعة العصر نفسه ، والتقدم الحضاري والثقافي الذي أصابته أوروبا في ميادين الحياة ، والعلم ، والثقافة ، والصناعة ، والاقتصاد الذي ساعد على انتشار وسائل الاعلام المخطفة من مسرح وسينما وأذاعة ، تلك الوسائل الاعلامية التي أصبحت بدورها ملائمة لطبيعة العصر ، وما يسود العالم الغربي من ضيق وقت ، نتيجة للحروب المتصلة

(١٨) (أدب المقصة والرواية وسبب خصقه في الآداب العربية) - محمد عبد الله عنان - السياسة الأسبوعية - العدد ٢٠٨ - السبت ١ مارس ١٩٣٠ - من ١٠

التي خاضتها أوروبا ، والثورات التحررية التي ثبتت في أنحائها ، فأخذت هذه الوسائل تقدم للرجل الأوروبي الوان المتعة والتسلية والمعرفة ، في وقت وجيز يتناسب وضيق وقته ، وما يتميز به عصره من سرعة وخفة .

ومن ثم كانت القصة القصيرة في أوروبا أنساب في حجمها ، وفيما تقدمه لقرائها من موقف ، أو لحظات شعورية وانسانية ، أو تأملات نفسية ، أو تجارب حية متذبذبة للقراء ، واقرب الى الوان التسلية والمعرفة والاعلام الأخرى من الرواية الطويلة التي لم يكن أمامه سواها .

ولقد لعبت الصحافة دوراً كبيراً في رواج هذا الفن وكثرة الاقبال على قراءته في أوروبا بادئ الأمر ، فلقد كانت الصحافة تنشر الروايات الطويلة تباعاً « ولكن القارئ أخذ يتألف من الانتظار كل يوم وتعليق القصة تعليقات جديدة . فكان لابد من أن يوجد صنف من القصص ينتهي في جملة واحدة ويقرأ كله معاً .. وهذا ما جعل القصة القصيرة في الواقع الواقع اثراً . ذلك أنها لا تعلق أجزاءها وإنما اثراها يتلقى ككل وفي الحال بل في سرعة أيضاً » (١٩) .

فإن حاجة القارئ إلى اشباع نهمه بالقراءة في وقت وجيز ويسرعة نظراً لضيق وقته ، هو الذي جعل القصة القصيرة في العصر ، ومن ضرورياته بالنسبة للقارئ الأوروبي في أول عهده بها .

لذا أصبحت القصة القصيرة من مستلزمات العصر ، لا يضيق بها ، بل يتطلب رواجها بانتشارها وكثرة المشتغلين بتاليتها ، لأنها تناسب تلقه وحياته المتجولة ، وتعبر عن آلامه وأماله وتجاربه ، ولحظاته وتأملاته .

ومضلاً عن ذلك كان انتشار الطباعة وتقديمها ، وتعدد الصحف والمجلات ، واتاحة الحرية للصحيفة في أن تختار موضوعاتها وتنسق أبوابها ، وتقديم لقرائها ما هم في حاجة إليه فعلاً ، هذه العوامل أدت إلى ظهور فين القصة القصيرة في الآداب الأخرى ..

(١٩) العالم بين يدي كتاب - ألفريد ستيفورد - ترجمة الدكتورة سهير القلماري من ٧٨

في مجال البحث والدراسة فيما يتعلق بالعوامل التي أدت إلى ضعف فن القصة القصيرة وتأخر ظهوره وأشرافه كهن أدبي يختلف عن الرواية ، وعما كان يقدم للجمهور القارئ من لون الأدب الأخرى ، تجد أن جزءاً من هذه الأسباب يتصل في الغالب بالحياة الاجتماعية ، وببعضها لصيق بالحياة الثقافية العامة ، وببعضها الآخر يلتم باتجاه الكتاب وأرباطهم بالأدب العربي القديم ، حيث راحوا يحاكونه ويتمثلونه فيما كانوا يدعون .

وإذا نظرنا إلى المجتمع المصري في هذه الفترة لنرى صورة الجانب السياسي فيه ، لوجينا أن أول ظاهرة من الفواهر السياسية هي تغلب العناصر الأجنبية على شؤون الحكم وسياسته البلاد .. وهذه الظاهرة واضحة وأساسية في تاريخنا الطويل ، ولها تأثير كبير في العناصر المختلفة التي كانت ثقافتنا ، وفي سياستنا وأقتصادنا وما تعرضت له البلاد من استقلال الأسر الحاكمة لواردتها وثرواتها وعمل العاملين فيها . وادي هذا إلى ارتباطنا بالسيطرة الأجنبية ارتباطاً واضحَا ، وإلى التبعية السياسية في الخارج والداخل . وجاءت نتيجة ذلك أن حرمت البلاد من استقلالها الذاتي ولغي النظام الدستوري ، وأصبح توجيه الأمور وإدارة دفة الحكم بيد المعتمد البريطاني ، واحتكرت الوظائف الكبرى والمناصب الهامة للأجانب وأعوانهم ، وتركت الوظائف الحقيقة للمصريين .

وأنعكست صورة هذا التكوين السياسي على النشاط الاقتصادي ، حيث قالت الاحتكارات الأجنبية وسيطرت على رؤوس الأموال وصادرت الانتاج ، وتحكمت المصارف الأجنبية في عمليات النقد والتمويل فعادت ثمرات النشاط الاقتصادي على طائفة محدودة من الرأسماليين مما أدى إلى سيطرة الأجانب وأعوانهم من الاقطاعيين والرأسماليين الوطنيين على النشاط الاقتصادي .

وسادت المجتمع المصري تبعاً لذلك علاقات قائمة على أساس التفرقة بين أبناءه ، وتقسم المجتمع إلى ثلاث طبقات ، أحدها تمثل الاقطاعيين والرأسماليين ، والثانية تمثل الأجراء من العمال الزراعيين والصناعيين ووجدت طبقة ثالثة بين هاتين الطبقيتين من رجال المهن الحرة والموظفين يختلف أنواعهم ، وقامت العلاقات بين هذه الطبقيات على أساس الانتهازية مما أدى إلى أن يكون المجتمع مجتمعاً طبقياً متاحراً متاحاً فيه كل الفرص لأقلية من الناس ، ويحرم سواد الشعب من الضروريات الأساسية في الحياة ،

وكل هذا أدى إلى عدم توفر الطمأنينة سواء في الحاضر أو المستقبل عند الفالبية المظلمى من الناس . وهكذا انعدمت أنس العدالة بين سواد الشعب ، نتيجة وجود هوة كبيرة بين طبقة الحكام وبينه ، ذلك ان حكم الأجنبي لم يبصِّر الفرصة للشعب كى يحكم نفسه بنفسه أو ان يمارس سياساته بالطريقة التي يرتضيها ... ولم تعد لفرد حريته الشخصية التي يجب ان يتمتع بها بصفته عضواً في المجتمع ، فقيدت حريته في التعبير عن نفسه ، وألامه ، وأحلامه ، ورؤاه بالنسبة للمستقبل ، وانعدم تصويره للواقع المر الذى يعيش فيه ، وجذع الى الخيال ، والى الشعر يعبر بهما عن هذا كله ، غالبية السياسية ثلاثة ، والمجتمع مضطرب ، والاقتصاد راقد .. وأدرك الفرد ضياعه وترددته بين الخوف والاضطراب والحكم والتمر ، والتعلل والأمل ، والثورة والتحطم ... وكانت صورة المجتمع ينعكس عليها الضياع ، وافتقاد الكرامة ، واهتزاز الشخصية ، وغموض الآمال والرغبة في الاستطلاع والارتقاء .

والى جانب ما رأينا من عدم تقدير القراء والكتاب لفن التصوير والنظر الى كاتب القصة نظرة أقل بكثير من نظرة الاحترام والتقدير الذى كان يقوم بها القراء والمثقفون قصيدة الشاعر او مقال الكاتب الاجتماعى ، نجد الانحطاط في مستوى التعليم نتيجة اهمال المستعمر له ، والظن عليه بالأموال ، وجعله بمصروفات عالية ، وحصره في فئة قليلة من ابناء السراة ، ورسمه سياسة تعليمية تقوم على الثنائية في التعليم . بمعنى أن يكون هناك نظامان للتعليم ، أحدهما لعامة الشعب ، وهو عادة طريق قصير ، محدود ، مسدود ، والثانى للأقلية او لخاصة اذ يسمح باستكمال التعليم والتخصص ومتابعة الدراسات العليا ... ثم الانقلال من عدد المدارس بحيث لا تتسع لعدد كبير من ابناء الشعب ، ورفع قيمة النفقات المدرسية ، والغاء المجانية في عام ١٩٠٧ تمهيا بأمر المستشار البريطانى لوزارة المعارف ، ثم كان الاستعمار قد وضع سياسة تعليمية تربط بين التعليم والوظيفة مما ادى الى نتائج سيئة صرفت اذهان الشباب الى التفكير في الوظيفة اولا ، وأن المدرسة ليست الا مرحلة لازمة للتوظيف ، فافتقد التعليم بذلك وظيفته الرئيسية في تكوين المواطنين تكوينا فكريا وثقافيا وجسميا ونفسيا ، لذا أصبح التعليم ينهى عملية التثقيف والاطلاع بانتهائه من الحصول على الشهادة المطلوبة لأن التعليم في نظره عملية استندت اغراضها بحصوله على الوظيفة .

وعلى هذا النحو كان المستعمر يكيف البقظة المصرية تكييفاً يلائم مصلحه الاستعمارية ، ومن هنا أبعدت المرأة عن الحركة التعليمية وانزوت بين جدران البيت ، فلم يحصل بها المستعمر ، ولم يحاول التهوض بالمستوى العلمي لها . وظلت الجهود الحكومية في سبيل تعليم الفتاة مقصورة على مدرستي (السنمية) و (عباس) الى أن وضع نظام مجالس المديريات ، فأinsiت مدارس ابتدائية للبنات في عواصم المديريات ومدارس المعلمات الأولية واستمر هذا التلاؤ في تعليم البنات والحد من ثقافتها حتى الحرب العالمية (٢٠) . وأدت هذه الندرة في عدد المتعلمات وانخفاض مستواهم العلمي الى قلة الفئة القراءة التي ستلتقي الانتاج القصصي وتقبله وتقيمه .

وتنقل الى المرأة ومكانها في المجتمع المصري ، لنرى مدى اسماها في الحياة الاجتماعية ومشاركتها الرجل في المجالات الحيوية العامة وفي ميدانين الفكر والفن والحضارة . ولقد رأينا المرأة الاوروبية تسهم في بناء حضارة دولياً ، وتعمل على التهوض بمجتمعها في شتى الجوانب ، فكانت التصمة القصيرة التي تصفها ، وتحلل نفسها وشخصيتها ، وتجعل منها بطلة الروايات الطويلة ، والقصص التصويرية على حد سواء .

والامر في مجتمعنا المصري يختلف الى حد كبير ، فالفارق بين المرأة والرجل فصلاً تماماً ، او كالالتام ، يجعل وصف العلاقة العاطفية ، او اللقاء الذي يؤدي الى حب بين فتى وفتاة مثلاً ، مفتعلماً ، بارداً ، يفقد الحيوية والحرارة والصدق والواقعية . ولئن كانت المرأة قد صورت في الأدب الشعبي على نحو ما هو موجود في الف ليلة وليلة وغيرها ، فإن ذلك كان من وحي خيال المؤلف المجهول لاتعبريراً عن الواقع والحقيقة .

ولا ننكر أن ثمة جهوداً من قبل بعض الكاتبين والمصلحين ناصرت المرأة ، وطالبت بحقوقها ودافعت عن كيانها في عام ١٩١٠ وما تبعه ، كباحثه الباردية في كتاباتها بصحيفة الفجر ، وقائمه أمين في كتابه (تحرير المرأة) و (المرأة الجديدة) .

(٢٠) من مقال (تعليم الفتاة بين الامس واليوم) للأستاذ يوسف مظفر -
الهلال - أبريل ١٩٣٧ من ٧٠٢ .

لكن هذه الكتابات لا تمثل ظاهرة عامة ، واتجاهها محدودا ، وإنما كانت خطوات في أول الطريق ، لم تدفع المرأة إلى التفاعل والظهور والمشاركة الفعلية الإيجابية بشكل مؤثر كما هو الشأن في الفترة التي تلت ثورة ١٩١٩ على سبيل المثال .

اما قبل هذا فلم يكن الفنان المصري قادرًا على رسم صورة تضم في شخصها امرأة « وما كان الشعب ليقدر صورة يرى فيها المرأة ، لأنه بغير شك يدرك أنها صورة مزورة لاتمثل حقيقة ... » (٢١) .

ونجحنا إذ نرى أحد الكتاب يرى أن هذه السبب امتد حتى بلغ الثلاثينيات من هذا القرن « وأنه لا توجد قصة مصرية لأن العوامل التي تؤدي إلى ظهورها لا زالت في طور النقص ، فالمرأة وهي العامل المحرك والشعلة التي تلهب قلم الكاتب ليس لها أدنى نصيب ولا اشتراك في الحركة الأدبية أو الوسط العلمي ... ولا هي محطة صدور المحافل والصالونات الاجتماعية تثير دفعة الحديث كاختها الغربية ... » (٢٢) وهذا القول على اطلاقه يبدو غير صحيح بالمرة لأن القصة القصيرة التي تصور المرأة في ثوب واقعى معقول قابل للتصديق في قصص قصار نشرت ١٩١٦ - ١٩٢٠ وما تبع ذلك من فترات .

ولئن كانت الحياة المصرية في حد ذاتها غزيرة المادة بالنسبة لكاتب القصة القصيرة والطويلة في وقت واحد فإن الذي يقعد بالأدباء عن تصوير هذه المادة ، وما يسمعون به من حوادث تقع دائمًا وباستمرار في روايات وأقاصيص ، أن هذه الآثار الأدبية تحتاج لدقة اظهارها إلى وقت طويل ، ونراغ، ورمضان، ذهنية ونفسية ، وهذه الرياضة النفسية والذهنية التي يحتاجها الكاتب لإبداع قصة قصيرة أو لخلق قصة طويلة ، لاتيسراها أسباب العيش وكسب الرزق في مصر ، فقد كان الكاتب التصصى يعاني من عدم تقدير القراء لفننه ، واللامبالاة التي كان يواجه بها نتاجه من جانب الناشرين

(٢١) من مقدمة قصة (زنobia) للأستاذ محمد فريد أبو حديد في حديثه عن أسباب تأثر القصة في الأدب العربي - مكتبة النهضة .

(٢٢) (الثقاقة المصصية في مصر) محمد أمين حسونة - مجلة (الحديث) العدد ٧ - تموز ١٩٢١ - ص ٤٩١ .

وأصحاب دور الصحف ، « وهذا هو السبب في عدم وجود القصة أو الأقصوصة بالصورة الفنية الجديرة في الأدب المصري » (٢٣) . وهذا الذي يمكن أن نسميه بمعاناة الكاتب القصصي في أوائل هذا القرن ، كان يرجع أيضاً إلى أسباب تتعلق بوسائل النشر والطبع والإعلان ، ونستطيع لتدعم هذا الرأي أن نلجم إلى آفواه كتاب القصة القصيرة أنفسهم ، فأنهم هم الذين مروا بتجارب النشر ، وعانوا من مشكلات هذا الطريق الوعر ، فهم أن تحدثوا فانما يعطوننا الحقيقة والواقع ، ويضعون أيدينا على مواطن الداء والعلة التي قعدها بهم عن مواصلة الانتاج الأدبي في القصة القصيرة ، واللامبالاة التي كان يواجه بها انتاجه من جانب الناشرين دون قصد منهم أو تعمد .. وليس هذه المعاناة حديثة الضغط على من القصة القصيرة ، بل إنها تديمة تدم المحاولات الأولى لكتابنا الرواد ، فقد أدى بكثرين إلى أن يعتزلوا الانتاج القصصي « فكم وكم من الكتاب الذين لو أخرجوا ما يكتبون لرأينا فيه ملكات لا ينقصها إلا القليل من التعهد والتشجيع وكم من كتاب الناشئة الجديدة الذين أعرفهم قرأت (توابفهم) الخطيبة ، وبذلت جهدي في دفعهم إلى طبعنا فكان عسرهم المالي ، أو خوفهم من ضياع مالهم القليل بكسراد تجارتهم من أكبر الموانع ولقد كنت في عدادهم لو لم يقتضي لي صاحب مكتبة الوفد بالفجالة الذي رأيت فيه نزعة إلى مجازة المكاتب الغريبة بشراء الكتب من مؤلفيها وطبعها ولو لا ذلك لما كان نصيب هذه المجموعة الظهور » (٢٤) .

نفي هذه الفترة لم تكن توجد هيئة ثقافية ذات طابع علمي و رسمي مستقر ، تشرف على نشر المؤلفات سواء كانت هذه المؤلفات قصصية أو مسرحية أو علمية ، وإن وجدت الهيئات فإن أغلبها كان في أوائل هذا القرن فردياً « وفي أيدي جهلاء لا يحسنون القراءة والكتابة ، ولا يقبلون إلا على نشر الفت السخيف » (٢٥) .

(٢٣) « الهراء » - أول يونيو ١٩٢٢ - حديث مع الدكتور محمد حسين هيكل من ١٠٨٧ .

(٢٤) (درس مؤلم) - شحاته عبيد - مكتبة الوفد ١٩٢٢ - من ٦ ٧ ،

(٢٥) (الثقافة القصصية في مصر) محمد أمين حسونة - مجلة (الحديث)

٤٩٢ من ١٩٣١ تموز ٢٠١٧

ويذكر لنا الاستاذ محمد أمين حسونة ، أن مؤلفين كثرين وضعوا قصصا لم تنشر حتى الان لأنهم لا يملكون نفقات نشرها ، ويدعم هذا الرأى الاستاذ احمد خيري سعيد ، اذ يقول : « وعندي أن لكتشاد صناعة الأدب اوثيق علاقة بتأخر القصة المصرية وعدم ظهور الرواية .. وليس في مصر ناشرون يشترون القصص والروايات والأعمال الفنية ، وأظن أنه لو وجد هذا الناشر على نحو ما هو قائم في البلاد الغربية وثبتت القصة والرواية إلى السماء فجأة أو بعد مدة قصيرة » .. ثم يؤكد ذلك فينتخب الشاهد بن معافاته مع تجربة النشر : « أنا شخصيا أفتقصة عن (على بك الكبير) لم أجد من يطبعها » (٢٦) .

ولعل هذا الدافع ايضا هو الذي لم يتيح الفرصة لأحمد خيري سعيد ان ينشر قصصه القصيرة التي نشرها تباعا في صحيفة الفجر بين عامي ١٩٢٥ ، ١٩٢٧ ، وهو ايضا الذي قعد بالاستاذ حسن محمود عن أن ينشر قصصه القصيرة التي ظهرت في صحيفة السفور بين عامي ١٩٢١ - ١٩٢٢ ، اذ تأخر ظهور قصصه في مجموعة فترة طويلة من الزمن ، حتى اتاحت لها دار المعارف فرصة النشر ، فظهرت في مارس ١٩٥٦ تحت عنوان (أجواء) .

وإذا كان هذا هو حال الناشرين الأفراد ، وما ثبت لديهم من ان المغامرة بنشر القصص القصيرة عن طريق طبعها وتوزيعها في مجموعات لا تجدى باى حال من الأحوال ، متذريعين في ذلك سجحة ضعف الميل العام إلى القراءة ، واقبال الجمهرة القرائية على القصص ذات الواقع الخيالية الجذابة ، والحوادث الحتابية الغامضة ، والأخبار البوليسية الغربية ، فاننا نجد (الصحافة) في هذه الفترة لم تكن من الازدهار بحيث تعمل على نشر القصص التصصيرة وذويها .

والذى لا شك فيه ان الأدب الحديث بصفة عامة ، والقصمة التصصيرة بصفة خاصة ، قد نشأ وترعرع في احضان الصحافة ، فالادب الانجليزى

.

(٢٦) (المجلة الجديدة) - حديث مع الاستاذ احمد خيري سعيد - يومية ٩٦٤ من ١٩٣٢

الحديث كان اولاً أدباً صحفياً ، وما ظهر الكتاب عندهم إلا بعد ما اشتد ساعد المنشئين في ساحة النضال الصحفى .

وأدبنا العربي الحديث لا نعدو الحقيقة اذا قلنا أن أهم الدراسات الأدبية التي تحفل بها مكتبتنا العربية الآن ، كانت فصولاً تنشر تباعاً في الصحف اليومية أو الأسبوعية أو المجلات الشهرية ، و (حديث الأربعاء) و (ثورة الأدب) و (ساعات بين الكتب) و (حصاد الهشيم) و (الديوان) وغيرها من الدراسات النقدية كانت تحتفظها الصحيفة .

ولا يقتصر فضل الصحف والمجلات على الدراسات الأدبية والفنية والاجتماعية ، بل أنها كانت من العوامل الرئيسية في نشأة القصة القصيرة ، وهي التي ساعدت وهبأت لانتشار هذا الفن الحديث في وقتنا الحاضر ، لا في الأدب العربية فحسب بل في الأدب العالمية جيماً . وليس هنالك لون من لون الانتاج الأدبي يدين في انتشاره وروابطه للصحافة مثل القصة القصيرة ، فالصحيفة هي التي تقبل على القصة القصيرة وتتهافت على نشرها ، ذلك أن الصحافة كانت في نشأتها نشاطاً مكرراً سبق ظهوره القصة القصيرة بعهومها الفني الدقيق ، ومن هنا أصبحت القصة القصيرة هي الفن الوحيد من بين فنون الأدب الذي يتفاعل مع الصحافة ، ويحمل الطلب بشدة عليه .

ومع أهمية دور الذي تلعبه الصحافة في تطور فن القصة القصيرة ، ونموه وانتشاره ، فإننا نجد أن الفترة التي سبقت ثورة مصر القومية ، كانت تعد فترة ركود بالنسبة للصحافة المصرية ، وكان لذلك عدة أسباب من أهمها قيام الحرب العالمية واستحالة العمل الصحفى على وجهه من الوجوه في ظل الأحكام العرفية ، ففي تلك الفترة توقيفت معظم الصحف عن الصدور ، وبقيت كذلك حتى نشبت الثورة المصرية الكبرى سنة ١٩١٩ (٢٧) .

وصاحب صدور الأحكام العرفية تضاؤل عدد الصحف ، وتعطيل

(٢٧) (الصحافة المصرية في مائة عام) . دكتور عبد اللطيف حمزة (المكتبة الثالثية) العدد ١٤ - ص ٩٢

الأقلام ، وارتفاع أسعار الورق ارتفاعاً فاحشاً ، وانخفاض توزيع الصحف القليلة التي استمرت في الظهور ، وكانت هذه الأسباب كلها مذلة إلى اختفاء أكثر الصحف ، فقد عطلت جريدة (العلم) التي كان يسهم في تحريرها جماعة من المثقفين وكبار الكتاب وذلك في ٧ نوفمبر ١٩١٢ ، وكذلك وقفت جريدة (الشعب) عن الصدور في ٢٧ نوفمبر ١٩١٤ احتجاجاً على رقابة الحكومة العنيفة للصحافة المصرية .. وعلى هذا النحو منذ اعتبرت مصر تحت الحماية البريطانية في الحرب العظمى « لم تعد الصحافة المصرية قادرة على أداء وظيفتها إذ خضعت لرقابة الرقيب » (٢٨) .

وإذا كانت تلك العوامل والأسباب هي مجموعة ما يكون المحيط الثقافي العام ، أو المناخ الحضاري الذي كان يتنفس فيه كاتب القصة ، فإن ثمة عوامل أخرى تتصل اتصالاً وثيقاً بتكوين الكاتب الفكري والفنى ، وباتجاهه الأدبي .. ولعل انجذاب الأدباء إلى الأدب العربي التقديم ، وتمسكهم الشديد به ، جعلهم لا يلتقطون إلى هذا الشكل الفنى الحديث ، ويفيد ذلك رأى آخر للناقد (عباس خضر) في بحثه عن نشأة القصة القصيرة في مصر ، حيث يقول في الفصل الخاص بالقصة الفنية المتكاملة :

« والغرض الآخر الذى تمسك به ، إذ لا نجد له رداً ، بل على العكس نرى ما يعززه هو أن أولئك الكتاب كانوا مشدودين إلى الأدب العربى شدائياً فكانوا يشعرون بأصلة عربية يابون أن يفرطوا فيها .. » فقد كانوا برونوں أن محاكاة القدماء فيما أبدعوه ، وأن قراءة دواوين شعرهم ، كمية بتكوين الأديب فكريًا وثقائياً ، وأن الذى يدفع الشاعر إلى الإجادـة الفنية — في نظرهم — هو احتذاؤه للقدماء وتقليله آياتهم .

والامر بالنسبة للشاعر الذى يريد أن يتخذ لنفسه نموذجاً ومثلاً هين سهل، بينما القاص اذا حاول البحث والتنقيب في تراثنا الأدبي التقديم ، في محاولة لاكتشاف شكل فنى يتفق وفن القصة القصيرة ، كما هي وافية من الغرب : في اسسـه البنائية ، ووحدته ، وایجازـه ، وكـافته ، فـانـه لـن يـجـد هـذـا الشـكـلـ

(٢٨) (تطور الصحافة المصرية) - دكتور ابراهيم عبد - ط ٢ - مكتبة الآداب من ٢٠٤

« مع اعتبار أن لاميراث لقصاصينا في الأدب العربي ، في حين أن لدى شعرائنا ميراث هائل يرجع عهده إلى أمرىء القيس .. . » (٢٩) .

وتحاول مجلة (البيان) تعليل نقص أدبنا الحديث — في أول القرن — وخلوه من فن القصة القصيرة بقولها : « ولعل مدعاة هذه النقصة إننا قليلو الملاحظة حتى في أبسط المحسوسات ولو سالت أي رجل منا عن عدد نوادر داره أو أبواب حجراته او درج سلمه لتردد في الجواب غير عليم .. . » (٣٠) .

ومهما يكن من شيء ، فإن هذه الأسباب مجتمعة هي التي أخرت قليلا ظهور فن القصة القصيرة المصرية الموضوعة بأقلام المصريين إلى الفترة التي ازدهرت فيها الصحافة ، وكثير عدد الصحف ، وتباهيت الوانها ، وازداد الاقبال عليها من قبل الكتابين والقراء ، وتهافتت هي على نشر قصص قصيرة مترجمة أولاً ثم مصرية ثانياً ، بل وتأخر هذا الظهور نسبياً إلى الفترة التي أصبحنا فيها نجد صحفاً متخصصة في نشر القصة المصرية القصيرة ، والتي رعت أقلام أعلام هذا الفن في أدبنا ، مثل صحيفتي السفور والفجر وغيرها .

(٢٩) المجلة الجديدة — عدد يونيو ١٩٣١ — حديث مع الاستاذ محمود طاهر لاشين ص ٩٦٧

(٣٠) البيان — العدد ٨ ، ٩ المسنة الثانية ص ٥٦١

(٢) بين المقال الصحفي الاصلاحي والقصة القصيرة

- | | |
|-------------------------------|-----------------------|
| فـ (التنكـيت والتـنكـيت) | (١) عبد الله النديم |
| فـ (حـديث مـوسـى بن عـصـام) | (ب) ابراهيم المولحي |
| فـ (حـديث عـيسـى بن هـشـام) | (ج) محمد المولحي |

وعن طريق الصحافة وحدها ، استطاعت القصة أن تتسرب قليلاً قليلاً فيما كان يكتبه المصلحون الاجتماعيون بصفة خاصة ، في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ، من مقالات اصلاحية اجتماعية ، ينقدون فيها المجتمع المصري ، وسياسة الحكم الذين كانوا يسوسون البلاد آنذاك ويقلّدون بين التقاليد الموروثة : تقاليد المجتمع الشرقي الإسلامي ، وتقاليد المجتمع الغربي التي كان يحاول بعض المصريين من اتصلوا بأوروبا من قريب أو من بعيد محاكاتها ومتّلئها ، فان الصحافة الشعبية منذ ظهرت طلائعها في مصر ، وهي تكاد تكون منبراً عاماً لرجال الاصلاح من أمثال محمد عبد ، وعبد الله النديم ، وابراهيم المولحي ، ومحمد المولحي ، والسيد على يوسف وأحمد لطفى السيد ، ومصطفى كامل ، وغيرهم ، وقد سعى كل منهم إلى أن يضع يده على الداء أو على طائفة الأداء التي كان يشكوا منها المجتمع المصري آنذاك ، حتى أصبح الاصلاح حديث العام والخاص « بل أصبح الاصلاح مادة من أهم مواد الصحفة التي ترجو لنفسها البقاء . » (٢١)

وقد عاب المصلحون على مواطنיהם في الصحف المصرية أموراً شتى ، منها سكوتهم عن التدخل الاجنبي الذي استفحّ أمره في البلاد ، فكاد يفتدهم شخصياتهم وتقويماتهم كما أفقدتهم حريةهم واستقلالهم ، ومنها البؤس الاقتصادي الذي قسم أهالي البلاد إلى طبقتين متباينتين : طبقة القراء الذين لاحظ لهم من مال أو ثروة وطبقة الأغنياء الذين لهم كل المال وكل الثروة .

(٢١) (المـصنـافـة وـالـأـدـب فـي مـصـر) دـكتـور عبد اللـطـيف حـمـزة ، مـطبـيعـات مـعـهـد الـدـرـاسـات الـعـرـبـيـة الـعـالـمـيـة - ١٩٥٥ ص ٣٩

وعلى هذا النحو جاءت كتابات النديم ، ومحمد عبده ، وعلى يوسف ، ومصطفى كامل ، وأحمد لطفي السيد والموهيلين الأب والابن ، مشخصة هذا الداء القاتل ، مطالبة بالاصلاح العاجل ، مرغبة جميع المصريين في الاخذ بأسباب التقدم العلمي الصحيح ، حتى لا تبقى مصر متخلفة عن الدول الأخرى المتقدمة .

ولئن كانت كتابات هؤلاء المصلحين الاجتماعيين والسياسيين ، قد اتحدت في الفرض منها ، فجاءت مقالاتهم تستهدف أولاً وقبل كل شيء الاصلاح الاجتماعي ، وعلاج الامراض التي استوطنت في البيئة المصرية ، فانها اختلفت بعض الشيء في طريقة معالجتها وعرضها لتلك الادواء والامراض والعيوب الاجتماعية .

فإن كاتبا كعبد الله النديم (١٨٤٥ - ١٨٩٦) كان يضفي على مقالاته الاجتماعية الاصلاحية جو القصة ، محاولا تجسيم تلك المشكلات والامراض الخطيرة ، بعد أن يختار شخصية من المجتمع المصري يجد فيها العيب أو المرض بما يخفيه عليها من صفات وما يطلقه من نعوت .

ونلمح تسرّب الروح القصصية في أربع مقالات اصلاحية كتبها في العدد الأول من صحفته (التنكيت والتبيك) (٢٢) وهو في الاولى يعالج قضية البيون التي اثقلت كاهل الحكومة المصرية ، وانعكست بالتالي على جوانب الحياة ، وأحوال الاهلين ، ثم ينقد في مقالته الثانية ذلك المصري الذي تنكر للفترة العربية وطبع قومه وتقليل اسرته بعد عودته من الخارج ، وفي الثالثة يسخر سخرية مرة من الأغنياء الذين يقضون ليهم في تعاطي المسكرات غير مبالين بقضايا وطنهم ، وفي المقالة الرابعة يتمكّن بطريقته الخاصة على الذين يقلدون الغير تقليدا عشوائيا .

ويختار للقطعة الأولى العنوان التالي : (مجلس طبي على مصاب بالأفرنجى) (٢٣) ويقدم لنا النديم صورة قلمية لهذا المصاب قبل ان ياتيه

(٢٢) العدد الأول - السنة الأولى - يوم الأحد ٨ رجب ١٢٩٨ هـ ٦ يونيو ١٨٨١ دوريات ٢٢٠٩

(٢٣) العدد الأول من (التنكيت والتبيك) - ٦ يونيو ١٨٨١ ص ٤

المرض بأنه كان « صحيح البنية قوى الاعصاب جميل الصورة لطيف الشكل مارأه فارغ القلب الا صبا ولا سمع بذكره بعید الاطار اليه شوقا ، نشأ في العالم روضة ودار به أهلـه يحفظونه من الاعداء ويذفون عنه الوشـاء والرقبـاء ، وقد مات في حبه جملة من العشاق الذين خاطروا في وصالـه بالأرواح والأموال وكلـما وصلـ اليه واحدـ سحرـه برقةـ الفاظـه وعذوبـه كلامـه وسلـب مقلـه ببهجهـ يحارـ الطرفـ فيها وعزـة لا يشارـكـ فيها مشارـكـ . وبينـما هو يتـيه بحسـنه ويدـلـ بحملـه صحبـه أحدـ المضـلين واستـمالـه بنـفاقـ تـبلـ اليـه التـفـوسـ وتـخلـقـ بخـجلـ فـظنـ أـهـلهـ أنـ هـذاـ المـضـلـ منـ الـانتـيـاءـ الـذـينـ لاـ يـعـرـفـونـ اللـهـوـ وـلاـ يـمـيلـونـ إـلـىـ الـمـفـاسـدـ وـسـلـمـوهـ جـنـةـ حـيـاتـهـ وـرـوـضـةـ ثـرـوـتـهـ فـدارـ بهـ فـيـ الـأـسـوـاقـ وـالـطـرـقـاتـ وـعـرـضـهـ الـعشـاقـ تـقـلـبـهـ جـهـارـاـ وـتـسـلـيـهـ حـلـىـ أـصـابـعـهـ وـزـيـنةـ صـدـرهـ (٤٤)ـ . وـظـلـ هـذـاـ الصـاحـبـ المـضـلـ مـكـباـ عـلـىـ هـوـاهـ مـغـرـماـ بـجـمـعـ الـغـرـيـاءـ ، وـاستـدـاعـ الـاجـانـبـ ، تـارـكاـ رـفـيقـهـ السـازـاجـ قـلـقاـ كـنـياـ ، وـسـرـعـانـ ماـ تـلـفـتـ حـولـهـ فـوـجـدـ أـهـلهـ قـدـ «ـ أـهـدـوـهـ وـاهـمـلوـهـ وـاشـتـفـلـواـ بـالـغـوـانـيـ وـوـلـمـواـ بـخـدـمـةـ الـاجـانـبـ وـانـكـبـواـ عـلـىـ الـمـلاـهـيـ يـتـبعـونـ آـثـارـهـ فـاـسـتـسـلـمـ لـلـقـضـاءـ وـتـرـكـ النـفـارـ وـالـتـحـمـسـ وـمـلـ بـعـدـ اـغـرـاضـ هـذـاـ الصـاحـبـ وـسـارـ مـعـهـ فـطـرـيقـ لـاـ يـرـىـ فـيـهـ أـحـدـاـ مـنـ أـهـلهـ فـمـاـ هـيـ الـإـرـشـفـةـ كـلـاـسـ حتـىـ اـصـفـ وـجـهـ وـارـتـخـتـ أـعـضـاؤـهـ وـذـهـبـتـ بـهـجـتـهـ فـسـلـمـ جـسـمـهـ الشـرـيفـ إـلـىـ الـفـرـشـ يـتـمـلـلـ عـلـيـهـ (٤٥)ـ وـيـمـتـلـئـ جـسـدـهـ بـالـعـالـلـ وـالـأـوـاصـابـ ، وـيـفـطـنـ لـهـ وـاحـدـ مـنـ أـهـلهـ ، فـيـاتـيـهـ وـهـوـ فـيـ خـرـيـتـهـ ، فـيـعـجـبـ مـنـ تـفـيـرـ حـالـهـ ، وـيـقـارـنـ بـيـنـ مـاـ كـانـ عـلـيـهـ فـيـ الـمـأـضـيـ مـنـ قـوـةـ وـفـتوـةـ ، وـمـاـ هـوـ عـلـيـهـ مـنـ ضـعـفـ وـخـورـ ، فـيـضـرـبـ كـنـاـ بـكـفـ ، وـيـنـادـيـ فـيـ الـحـىـ ، وـيـجـيـءـ الـقـومـ وـمـعـهـ الـأـطـبـاءـ ، فـيـعـرـفـ الـأـطـبـاءـ وـلـاـ يـكـنـونـ الـاجـانـبـ مـنـ الـوـصـولـ إـلـىـ حـوـنـاـ مـنـ اـنسـادـهـ

العلاج وسعـيـهمـ فـيـ اـتـلـافـهـ أـكـثـرـ مـاـ صـنـعـوـهـ بـهـ (٤٦)ـ .

وـيـدـوـ بـوـضـوحـ هـدـفـ الـكـاتـبـ الـاـصـلـاحـيـ الـذـيـ يـحـذـرـ مـنـ التـدـخـلـ الـاجـنبـيـ فـيـ شـئـونـ الـبـلـادـ ، وـيـكـشـفـ عـنـ مـسـاوـيـ الـاـحتـلـالـ وـأـضـرـارـهـ ، بـعـدـ أـنـ جـسـدـ

(٤٤) المصـدرـ المـسـابـقـ - صـ ٥

(٤٥) الـمـعـدـ اـلـأـولـ مـنـ (ـالـتـلـكـيـتـ وـالـتـبـكـيـتـ)ـ - ٦ـ يـونـيـةـ ١٨٨١ـ صـ ٥

(٤٦) المصـدرـ المـسـابـقـ صـ ٦

للقارئ مفاسده وخطيابه التي يرتكبها في حق البلاد وهو يرمي إليها في القطعة بذلك « الفزال الطاهر العرض » ، كما يرمي إلى الاحتلال بالصاحب المخل الفاسد .. وعن طريق هذا الرمز استطاع النديم أن يصور من ناحية أخرى الم الناس من هذا المرض الأفرنجي وأملهم في النجاة منه بسعى عقلائهم وتفكير أولى الأمر منهم ، وكان النديم « بارعاً في التورية بكلمة — الداء الأفرنجي — دقيقاً في تصويره المشكلة الكبرى في مصر ، ووصف العلاج لها .. » (٢٧) .

وفي هذه القطعة الاصلاحية من روح القصة : السرد ، وهو سرد عادي لافنية فيه ، يقوم به الكاتب منذ بداية القطعة حتى نهايتها ، يضاف إلى ذلك أنه خلق شخصية جعلها محوراً للحدث في القصة ، ولكنه قدمها لنا تقديمًا كاملاً في البداية ، لم تتطور مع نمو الحدث ، ولم تتحرك في القصة مطلقاً ، ذلك لأن الكاتب جعلها نموذجاً أو رمزاً لصر الصعيبة بعد قوة القصيرة بعد جاء وثروة .. وفي القطعة أيضاً من روح القصة : الحوار وهو في هذه القطعة خطابي ، يطول أحياناً كثيرة من غير ضرورة فقط للتعبير عن وجهة نظر الكاتب الاصلاحية ، وللإبان بالأدلة والبراهين التي تثبت دعوته إلى الاصلاح .. ونلاحظ أن الحوار في هذه القطعة يجري بين شخصية المصاب . وبين الشخصية الأخرى التي جاءت لتزوره في خربته باللغة العربية الفصحى ، بينما إذا ما انتقلنا إلى قطعنة الثانية لوجدنا أن حوارها يدور باللغة العامية ، ولا نجد لذلك سبباً إلا ما يمكن أن يقال من أن النديم أراد لصحته أن تكون لل العامة ولل خاصة على حد سواء ، فإذا ما كتب خطابهم بلغتهم في حدق ومهارة ، وعالج عيوبهم الاجتماعية المنتشرة بينهم ، « وهو في اللغة العامة خبير فطن ، يعرف أمثالهم وأنواع كلامهم ، ويوضع على لسان الخادم والسيد والمرأة والرجل ، والفتير والفنى ، والفللاح والمرابي ، والمراكب والمفل ، ما يليق به في دقة واحكام وظرف .. » (٢٨) .

ويغلب الحوار على القطعة الثانية التي تقع في نهرين ونصف نهر من

(٢٧) (عبد الله النديم - خطيب الوطنية) دكتور على الحيدى - سلسلة « انلام العرب » ٩ ص ١١٢

(٢٨) (عبد الله النديم خطيب الوطنية) - دكتور على الحيدى - سلسلة اعلام العرب ٩ ص ١١١

الصحيفة متوسطة الحجم ، وهو يحكى فيها قصة أحد الفلاحين (معيط) مع ابنه (زعيط) وقد اختار له أبوه المدرسة سبيلاً مغايراً لما نشأ هو عليه ، وبعد أن أتم العلوم الابتدائية أرسليته الحكومة إلى أوروبا لتعليم فن عينته له ، وعاد بعد أربع سنوات وفي لحظة اللقاء ، لقاء الفرح بابنه العائد ، اقترب الوالد ليحتضن ابنه فدفعه (زعيط) في صدره وجرت بينهما هذه (العبارة) : كما يقول النديم :

زعيط : سبحان الله عندكم يا مسلمين مسألة الحضن دي قبيحة جداً .

معيط : أمال يابنى نسلم على بعض ازاى .

زعيط : قول بونريفي وحط ايدك في ايدي مرة واحدة وخلاص .

معيط : لهو يابنى أنا باقول منيش ريفي .

زعيط : موش ريفي ياشيخ انتم يا أبناء العرب زي البهائم

معيط : الله يسترك يا زعيط والله جا خبرك يابنى فوت روح فوت (٣٩)

وبعد عودته إلى البيت قدمت له أمه (طاجنا) في الفرن مملوءاً لحمها ببصل وهذا يدور ثمة حوار بين زعيط وأمه (معيكه) أذ يتذكر (ززعيط) للبصل ورائحته بل أنه ينسى اسمه ، وتختتم الأم حديثها معه بقولها :

ويا زعيط يابنى نسيت البصل وانت كان اكلك كله منه ..

ولا تنتهي القطعة عند هذا الحد ، فإن الكاتب يريد أن يقف بقارئه عند الهدف من سرده للحدث ، فيشكو (معيط) ابنه لأحد النبهاء ويقول له أن ابنه عاد يذم أهله وببلاده ، وقد نسى لفته ، فقال له النبيه : « ولدك لم يتهذب صغيراً ولا تعلم حقوق وطنه ولا عرف حق لفته ولا قدر شرفه الأمة ولا ثمرة الحرث على عوائد الأهل ولا مزية الوطنية » .

والى جانب الحوار في قطعة الاصلاحية نجد يحرص على استحضار شخصية تبدو ثابتة في كل قطعة ، وهي شخصية (المذهب) أو (النبيه)

(٣٩) (المتكبر والتباكيت) - العدد الأول - قطعة (عربي ترنيج) ص ٧ ، ٨

يجعلها أدائه في بث الحكمة ، والإشارة الى المغزى والوقوف عند السبب والسبب والنتيجة ، وتقوم هذه الشخصية بدور المعلم ، والمصلح ، المؤدب . ذلك لأن النديم « فطن لشيء جليل القدر خطير الآخر وهو التعليم عن طريق القصص ، فكان يسوق النصيحة في صورة قصة ، والعبرة في شكل نكتة ، ويحكى العيوب الاجتماعية على السنة أبطال القصص وأفراادها ، وعرف أن ذلك أجذب للنفس ، وافعل للتقد ، وأخرى أن تتقبله العقول ، فما ذكر منه وكاد يلتزمه » (٤٠) .

وهكذا نجد عند عبد الله النديم جو القصة مهيمنا على مقالاته النقدية الاصلاحية ، محتنطا في كل منها بشخصية رئيسية ، ويحدث مختلف ، متخيل وحوار يقترب من العامية في كثير من الأحيان ، فضلا عن شخصية المعلم ، الموجه ، المفسر ، النقادة .

والكاتب في هذه القطع لم يكن ينطوي الى ما فيها من روح تفصصية ، فإنه لم يشر الى أنها (حكاية) أو (قصة) (موعظة اقتضنتها الحال) كما تلحظ ذلك فيما بعد عند المصلحين الذين التزموا في كتاباتهم الوعظية جانب القصص والسرد ، بل انه كذلك لم يشر الى أنها مقالات ، فاتنا نجدها متبعة ومتجاوزة في العدد الأول ، وفي العدد الثاني نجد قطعة (هف طلع النهار) وفي العدد الثالث قطعة (مجلس انس) (١) دون الاشارة الى نوع اي منها وجنسه الأدبي الذي ينتمي اليه ، لذا فاتنا لا يمكن ان نعتبرها محاولات في القصة القصيرة ، ذلك ان ما عثرنا عليه من محاولات في هذا الفن كان مقصودا لذاته ، وكان كتابيه يقبلون عليه عن تفهم له وادرالكلبعض خصوصياته

ويأتي بعد النديم مصلح سياسي وديني واجتماعي آخر ، اتخذ من الاصلاح الديني او الدعاية الدينية موضوعا ادبيا خالصا ، فهو حينا يكتب في السخرية من العادات الاوربية التي تنشت في البلاد الاسلامية الشرقية،

(٤٠) (عبد الله النديم) د . على الحديدي ص ١١٥

(٤١) وجدنا في العدد الأول هذه القطع : (مجلس طيب على مصاب بالافرنجي حر ٤) ، (عربي تترنج) ص ٧ ، (سهرة الانطاع ص ٨) ، (غفلة التقىد ص ١٢) . = وقد صدر العدد الثاني في ١٩ يونيو ١٨٨١ وبه قطعة (هف طلع النهار) ص ٢٢ وصدر العدد الثالث في ٢٦ يونيو ١٨٨١ وبه قطعة (مجلس انس) ص ٤٠

وحيثما يعرض على قرائه جوانب من الحضارة الأوروبية على سبيل المعاينة بينها وبين الحضارة الشرقية ، وحيثما ثالثا ينكم على رجال الدين من المسلمين المصريين ويرميهم بالقصص في العمل على نشر دينهم في الأفاق ، كما يفعل المبشرون المسيحيون الذين يتحملون شفط العيش في جهات نائية لاتلائم محظتهم فضلا عن أخلاقهم وطبعهم (٤٢) .

وأستطيع هذا الكاتب أن ينشئ صحفة أسبوعية أدبية سياسية سماها (مصابح الشرق) صدرت بعد (التنكية والتبكية) بحوالى سبعة عشر عاما ١٨٩٨ ، وقامت لقرائها كتابا فيما يصور أوليات التعامل بالفن التصعي ، ويعد الحلقة الأولى في هذا النوع الجديد من الأدب .. ذلك هو (حديث عيسى ابن هشام) لحمد المولى .. ولولا أن معظم حلقات حديث الأبا قد فقدت لقلنا أنها قدمت اثنين كبارين من آثار الفن التصعي .. خان إبراهيم المولى (١٨٤٤ - ١٩٠٦) بدأ منذ العدد (٦٠) الصادر في ٢٢ يونيو ١٨٩٩ ينشر على القراء نقده اللاذع للمجتمع المصري ، فتناول مشكلاته الخطيرة التي تؤثر على تقدمه وتعوق تطوره ونموه ، وتهكم على الحكم الثنائي في السودان من ناحية وعلى الاحتلال البريطاني لمصر من ناحية أخرى ، وربما يكون هذا المنحى هو الذي دفع بالمحتل إلى اجباره بالقوة على التوقف عن متابعة نشر أحاديثه ، فتوقف عن ذلك منذ العدد الثاني بعد المئتين ..

و (الحديث موسى بن عاصم) (٤٣) فيما نشر من حلقاتها متأثرة بأسلوب المقامة العربية ، أذ يعني الكاتب فيها بالسجع ، ويحتفل بالتشبيهات والاستعارات والكتابات ، ويحشوها بالحكم والمواعظ والأمثال ، ويستشهد بالكثير من الآيات القرآنية ، ويضمّنها أسلوبه ، كما صرّفه هذا كلّه عن الاهتمام بالموضوع إلى الاحتفال باللفظ ، والأسلوب ..

وادر إبراهيم المولى الأحداث على شخصيتين كما فعل السابقون ، أحدهما الرواية وهو موسى بن عاصم ، والثاني (شيخ مله الدهر ومل من

(٤٢) (أدب المقالة الصحفية) دكتور عبد اللطيف حمزة - ج ٢ ط ١ دار الفكر العربي ١٩٥١ - ص ١٩ .

(٤٣) (مصابح الشرق) - العدد ٦٠ (السنة الثانية) ٢٢ يونيو ١٨٩٩ (مرأة العالم) أو (حديث موسى بن عاصم) .

الدهر فأصبحت الأرض وترًا لقوس ذلك الظهر ، ينبعث نور الهدایة من أسرته ، وتلوح سيمًا التقوى على جبهته ٠٠) ، وهذا الشیخ هو الذى يقوم بدور المصلح المنتقد ، المتهكم ، الذى يضع يده على مواطن الداء ، فيحاول سخريته وصف الدواء الناجع ٠٠٠ وفي هذا الحديث يسخر المولى الحنفی اب من أحد البخلاء ، الحريصين على أموالهم ، وقد دخلت عليه جماعة يطلبون اليه أن يتبرع ببعض من المال ، اسهاما منه في مشروع خيري ، فيأتى عليهم ذلك ويفضل تكيس المال على مشروعات البر والاحسان .. ثم نجد نقه للتفاق والراء والتلقي وغيرها من الوسائل التي يتوصل بها للوصول إلى الفاليات .. ويأتى تهمم بالحكم الثنائي في السودان في المرتبة الأولى من حدثه ، وربما يكون قد شرع في كتابة هذا الحديث خصيصاً ليبدى « عدوانه للاحتلال ، ثم حيل بينه وبين اتمام هذه القصة ٠٠ ٠ » (٤٤) .

وبيدا سخريته على هذا النحو :

قال موسى بن عاصم : فلمحت رايتن تخفقان على أطلال ام درمان
نقتل للشیخ : اشتراك يا مولاي دولتان في الحكم على بلد واحد ؟ ، وعل
يجمع في غمد سینان ؟ وبططلع في افق قمران ؟ ..

الشیخ : نعم فقد اشتراك الحكومتان في الحرب فاشتراكا في الحكم ..

موسى بن عاصم : وain جيشها المحارب ؟ ..

الشیخ : انظر الى هذه الجموع ..

قال موسى بن عاصم : فنظرت فرأيت قوما من السمر يعملون في الأرض وآخرين في الجسور ، وغيرهم في قطع الصخور ، وسواهم في بناء التصور ومنهم الحاملون لقضبان الحديد ، ومنهم الفوادصون لبناء القناطر ، وقد عدلت خمسين منهم يتناوبون في حمل مريض من عامة الجندي الأحمر يقطعون به عشرين ميلا ، ورأيت قوما من البيض يتفيرون ظلال النعم وياتيهم رزقهم رغدا من كل مكان .. (٤٥)

(٤٤) (أدب المقالة المصطبة) - د - عبد اللطيف حمزة - ج ٢ ص ٣٧

(٤٥) (مصباح الشرق) العدد ٦١ - السنة الثانية - ٢٩ يونيو ١٨٩٩

وفي الجو نفسه — جو المقامات العربية القديمة — التي تعظ وترشد بقصد الاصلاح الاجتماعي ، نشر محمد المولى الحى الابن «حديث عيسى بن هشام» في الصحيفة ذاتها ، وقبل أن ينشر ابوه حديثه بنحو عام تقريبا ، وقد أتى به الحديث أن يتم ، نظرا لانه لم يسفر عن عدائه للمحتل ، بقدر ما استهدف الموارنة بين القديم الجامد على حاله مع ما فيه من عناصر عجيبة ودخلية على العرب ، وبين الحاضر الذي تخبيء فيه المذاهب ، والأفكار ، والاتجاهات ، والذى يراد له أن يستوعب عنصرا جديدا لم يالفه المجتمع المصرى من قبل . . . وتخير محمد المولى الحى لقالياته بطلا يمثل الاستقرارية الدخلية ويشخص الماضي القريب ، فانتهى قائد تركيا ، بعثه من قبره ، وخلق الى جانبه شخصية استمدتها من تقاليد المقامات هي شخصية (عيسى بن هشام) فوق بينهما ، وجعل الثاني يمثل الحاضر وجميع الطوائف النكيرية والاجتماعية . . . ولم تكن الشخصية الاولى تائى بالعجب من الاحوال والافعال ، كشخصية المصطلوك في المقامات القديمة ، وانما كان قطعة من الماضي تقاجها الدهشة أمام الحاضر ، ولا تستطيع ان تتصرف في كل موقف تصرف الاسوياء الذين يعيشون عصره ، والى جانب هاتين الشخصيتين نواجه اتماطا من الناس ، بين ذكور واثناث ، من رجال الشرطة والقضاء والعلماء ، والمرأة ، ثم شخصية العمة نجدها وقد احتلت جانبا لا يليس به من المقامات ، والتي تلى من حيث الكم الشخصيتين الأساسيةتين .

ولقد أعلنت الصحافة المولى الحى على أن تكون كل مقامة من مقاماته مستقلة الى حد ما ، عما قبلها ، وما بعدها ، ولكنه مع ذلك استطاع ان يمثل خطة عامه لمقاماته قبل ان ينشئها ، فكانت الى جانب هذا الاستقلال في كل مقامة وحدة تربط حلقاتها وتجعل سياقاتها متابعا ، بيد أن هذا السياق لم يكن نموا في الشخصيات ، أو تطورا في الاحداث ، وانما كان مجرد انتقال من موقف الى موقف ابرازا للتناقض بين المحافظة الجادة ، والجديد الدخيل .

ومهما يكن من شيء ، فان (حديث عيسى بن هشام) يصف اشياء متفرقة لا يجمعها الا البطل ، دون ان تننظمها وحدة فنية ، فالحديث في شكله وفنيته ، لا تستطيع القول بأنه مطابق لما اخذناه عن الغرب ، انما الذي لاشك فيه ان بعض عناصر الفن القصصي كانت متوفرة فيما كتب ،

فنظفر عنده بالتشويق وبمحاولة رسم الشخصيات ، وتالعقة ، فم تصوירه للعدة ، بما ياتى من اعمال لابصفاته التى يرسمها لنا الكاتب ، من تلك ائنا نجده يصفه مرة ، و يجعله يتصرف مرة أخرى .

وانما الذى يجعل (حديث عيسى بن هشام) اقرب الى مقامات الحريرى منه الى اية قصة غريبة او معرية اىثاره الاناثة في التعبير ، وسيره على نسب المقامات العربية القديمة ، في حشوها بالجنس والسبع ، والمزاوجة وانتخاب النقط الغريب ، حتى تكون مقاماته ثروة للمتأذبين ، يفيضون من الصياغة وحسن السبك ، ويحفظون منه كذلك عددا من الانفاظ والعبارات تقييد الكاتبين في الاعباء ، وهو من هذه الناحية قصد الى الصفة التعليمية كما كان الحال عند كل من الحريرى وبديع الزمان (٤٦) . فضلا عن رغبته العارمة في الاصلاح ، مقتنيا في ذلك اثر المصلحين الكبارين : جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده ، في أن الحياة لا يمكن أن تستمر الا بتمثل كامل للصلاح من الحضارتين : العربية القديمة والأوربية الواعدة ،

ولا سبيل الى الشك في أن الهدف الاصلاحي الاجتماعي استمر في محاولات الكتاب الذين اتوا فيما بعد ، اذ غلبت على محاولاتهم في القصة التصرية رغبة في الاصلاح ، والنقد ، والارشاد ، والوعظ .

(٤٦) لم يتوسع في التفريق بين المقامات والقصص المصيرية لأننا نؤمن أن القصة المصيرية ليست امتداداً للمقامات العربية ، لا في المضمون ، ولا في المغزى الفعل ، والائز المرجو . فالقصة المصيرية فن يختلف عن المقامات لم نجد في تراثنا المصصري ليكون نبراساً يضيء الطريق للذين بدعوا يعالجوه في أول الأمر . وللوقوف عند خصائص كل من الشكلين انظر :

= (أ) بديع الزمان المهدانى رائد القصة العربية ومقامات المصحفة - د . مصطفى الشكعة .

(ب) اثر المقامات في شأة القصة المصرية الحديثة . رسالة ماجستير مخطوط بمكتبة الجامعة (محمد رشدى حسن) .

(ج) فن القصة المصيرية في ألبنا الحديث - د . عبد الحميد يوسف - دار المعرفة .

(د) The Modern Arabic Short Story - دكتور عبد العزيز عبد المجيد

• (هـ) بديع الزمان المهدانى - مارون عبود .

(و) موازنة بين مقامات البديع ومقامات الحريرى - عبد حسن الزيات .

وئمة حقيقة هامة أيضاً ، هي أن المحاولات القادمة ، ليست إلا تطويراً للقصة في سياق المقالة الاصلاحية ، فهي عند صالح حمدى حماد ومصطفى لطفى المنشوظى مقالة قصصية اجتماعية ، قصد الكاتب الى « القصة » بمفهومها الخاص عنده ، أولاً وقبل كل شيء ، وعرف الفارق بين « القصة » و « اللاقصة » وذلك بعد أن توسعنا في الترجمة وبدا القراء يتهمون رويداً رويداً لتقدير هذا الفن الجديد ، بعد أن مهدت المقالة له الطريق ، فكان علينا اذن أن ننتظر إلى العقد الأول من هذا القرن حتى تبدأ القصة القصيرة في الظهور شيئاً فشيئاً ، بشكل أو بأخر .

وإذا كانت الصحافة قد ساعدت عن طريق ما واظبت على نشره من المقالات الاصلاحية ذات الطابع القصصي ، على تطلع القراء واستشرافهم نحو فن جديد يسرى بين كتابات المصلحين ، فإن ثمة عامل آخر أقرب إلى فن القصة القصيرة ، وأشد شبهاً به في كثير من خصائصه ومقوماته عمل من جانبه على تسليط الإشعاعات نحو هذا الفن بطرق غير مباشرة .

فقد مهدت المسرحيات التي كانت تعملاً الفرق في ذلك الوقت ، أى في السبعينيات من القرن الماضي حتى أوائل هذا القرن ، للقصة في أذهان الجمهور من النظارة المتربدين على المسرح ، ومن القراء الذين يتلون الصحف فمن ناحية بدأ المسرح يظهر في الوقت الذي طبعت فيه القصص الشعبية مثل (الآلهة وليلة) و (ذات الهمة) و (عنترة) وغيرها ، كل هذا بدوره مهد لتقدير الحس الدرامي في القصة ، مما حدا بالاهرام إلى تقديم مترجمات وجدت استجابات كبيرة لدى الجمهور القراء . ومن ناحية أخرى فإن الفرق المسرحية التي اندمت على التمثيل كانت تتناول قصصاً نشرتها الصحافة مسلسلة قبل تمثيلها ، والعكس كان يحدث أحياناً ، إذ تتلفف الصحافة مسرحيات مثلها هذه الفرق ، فتتولى نشرها مسلسلة تحت باب (الروايات) (٤٧) .

(٤٧) مثال ذلك مسرحية (صاحب مصانع الحديد) التي ترجمها فرج انطون وقدمتها فرقة اسكندر فرج ثم فرقة سلامة حجازى ، كما قدمتها بعد ذلك فرقة جورج أبيض ثم نشرتها « الاهرام » كقصة .

ومن استقراتنا للحركة المسرحية في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ، بدا لنا أن أول من ترجموا مسرحيات ، كانوا أيضا من الذين اسرعاوا فاسهموا في ترجمة القصة بادئ الأمر ، مثل فرج أنطون الذى ترجم روايات مسرحية وكتب أيضا (الطريق إلى أورشليم) وبالمثل كان جورج طنوس . واتضح لى كذلك خلال دراستي لبدایات فن القصة القصيرة ، وتطوره في أدبنا العربى في مصر ، ان عددا لا يأس به من الذين تفوقوا في كتابة القصة القصيرة ، كان لهم نشاط ملحوظ في الحقل الدرامى ، أما مترجمين أو معلقين أو ناقدین ، والدليل على ذلك لأننا وجدنا سعيد عبده يسهم في النقد المسرحى ، ويكتب عددا من المقالات في الفن المسرحى ، تبدو فيها استجابته لهذا الفن واضحة جلية ، ثم سرعان ما يفاجئنا بانتاج غزير آخر في القصة القصيرة .

من ذلك أنه كتب في صحيفة الأفكار محاولة نقدية لمسرحية (شمشون ودليله) دافع فيها عن المسرحية ، وعن الفن المسرحى عموما ، ورد على مقال لأحد الكتاب كان يهاجم فيه ظك المسرحية على وجه خاص (٤٨) .

وكذلك محمد عبد المجيد حلمى كتب نقدا مسرحيا كثيرا ، وكاد يتخصص فيه ، مما دفعه إلى أن ينشئ مجلة خاصة بالمسرح سماعها بهذا الاسم ، ثم وجدناه يترجم تصصسا لمولسان فى (كوكب الشرق) وما لبث بعدها أن الف بعض التخصص المصرية القصيرة (٤٩) .

ولقد سبقت هذه الكتابات المسرحية والنقدية في الحقل الدرامى محاولات أخرى نشرتها (السفور) في عام ١٩١٦ - ١٩١٧ ، فقرانا بها مقالات تعرف

(٤٨) الأفكار العدد ٢٢٧ - السنة الأولى - ٢٠ فبراير ١٩٢٢

(٤٩) وجدنا له في مجلة (المسرح) العدد (١٠) - ٨ يناير ١٩٢٦ ص ٢٩ قصة بعنوان « مأساة الحب » - وفي العدد ١٦ مارس ١٩٢٦ ص ٢٧ قصة بعنوان « ضحية أمها » كما أن المجلة أشارت إلى أن ثمة مجموعة قصصية سوف تصدر في أواخر فبراير ١٩٢٦ في مائتى صفحة كبيرة .. وتحوى أكثر من خمسين قصة بقلم الأديبين سعيد عبده و عبد المجيد حلمى .. ولما سالت الدكتور سعيد عبده عن أمر هذه المجموعة قال إنها لم تصدر حتى الآن .

بالمسرح ، وبأعلامه في الغرب ، كذلك التي كتبت في حياة شكسبير ، وفنه المسرحي ، وأشهر مسرحياته ، بقلم الاستاذ محمد جلال — في العدد (٦١) الصادر في ٢٨ يوليه ١٩١٦ . وتبعه محمد تيمور الذي كان يتخصص في النقد المسرحي ، نالسيم في الميدان الدرامي بنصيبه موفور .

وإذا كان المسرح قد أثر في توجيهه آذواق الجماهير نحو تقبل من القصة القصيرة على النحو الذي رأيناها ، فإنه كان أشد تأثيراً على هذا الكاتب (محمد تيمور) في فنه القصصي القصير ، حيث تغلبت التزعة المسرحية عنده على قيوده القصصية ، فتفوق مسرحياً ، وهو ما استنقض عنده قليلاً في الحيث عن محاولات محمد تيمور في القصة القصيرة .

(٤) الترجمة في القصة القصيرة

أن العوامل التي أدت إلى فتور الابداع الفني في القصة القصيرة ، والتي جعلت الكتاب المصريين يعدين إلى حد ما عن ممارسة هذا اللون الجديد من فنون الأدب ، في أوائل هذا القرن ، لم تحل دون ظهور القصة القصيرة المترجمة عن الآداب الأوروبية ، في صحفنا ومجلاتنا على الرغم من ندرة مددتها .

فيعد أن بعثنا تراثنا التقليدي القديم ، في الشعر والثرث ، وبعد أن افتتحنا الجامعة المصرية في عام ١٩٠٨ واخذت تلقى بها المحاضرات في الأدب والفلسفة والقانون والتاريخ والاجتماع ، وأخذنا نمعن في الاتصال بالفكر الغربي عن طريق المبعثات ، وبعد أن وفدتلينا طوائف المهاجرين من اللبنانيين والسوريين الذين كانوا قد مارسوا من الترجمة من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية ، طبقنا نتخلص من الاعتماد على التراث التقديم ، ونحاول التحليق في آفاق أرحب ، خاصة وأن حركة الترجمة كانت قد انتقلت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، من ترجمة العلوم التطبيقية إلى ترجمة الأدب والفنون والفلسفة والمجتمع ، وأصبحت مصر في هذا التumar حقلًا واسعًا للترجمة ونقل الأداب الغربية .

وكان طبيعياً أن تتجه الصحافة وبالتالي إلى ترجمة القصة القصيرة عن أعمالها في الأدب الأخرى ، فإن « طبيعة كل منها تكاد تتفق وطبيعة الأخرى » (٥٠) ، لذا نجد أن القصة القصيرة تكاد تكون هي الفن الوحيد الذيكثر فيه النقل ، والتعريب ، والتمصير ، في العشرينات من هذا القرن ، ذلك إلى جانب العدد الكبير من الروايات ، وليس أدل على ذلك من مقال (هنري بيريس) الذي أثبت نحو عشرة آلاف قصة مترجمة بين رواية وقصة قصيرة منذ أوائل القرن التاسع عشر حتى سنة ١٩٣٧ ، ويضاف إلى هذا

(٥٠) (مختارات من القصص الانجليزية القصيرة) ترجمة جميل الحسيني - ص ٢ من المقدمة .

كله « كتب لا تكاد تحصى في الاجتماع والاقتصاد والقانون وجميع فروع الفكر الغربي » (٥١) .

ومن غير شك كانت هذه الروايات المترجمة والمعرفة تغير من ذوق الجمهور وتصلبه بالآداب الأخرى ، وتهيئه لقبل هذا الفن الجديد من فنون الأدب ، كما أنها جعلت الكتاب يتوجهون إلى ترجمتها حتى من كان منهم ينزع إلى الأدب التقديم ، ويتمسك به ، ويعتبر نفسه ذاتاً عنه ، منهم أيضاً تحولوا إلى الترجمة وأخذوا يقلدون عليها ، ومن كان منهم لا يعرف لغة أجنبية لجأ إلى الذين يعروفون هذه اللغة وتناول ترجماتهم ثم بدأ في صياغتها صياغة جديدة تناسب ذوق الفئة القرائية ، وتقرب من الجمال في أسلوبها والموسيقية في الفاظها على نحو ما سفراه عند مصطفى لطفي المنفلوطى ثم حافظ ابراهيم .

وئمة حقيقة أخرى تتعلق فيما تتعلق به بالمحيط الثقافى العام فى تلك الفترة ، فإنه وإن كان قد نشأ فى عصر الاحتلال جيل من المصريين بحذق الانجليزية ويجيدها ويتأثر بالآداب الانجليزى ، بعد أن فرضت الانجليزية على مدراسنا ودامـت سـيـطـرـتـها فـتـرة طـوـيـلة ، فـانـ الـقـاـفـةـ الـفـرـنـسـيـةـ لمـ يـكـنـ قـدـ قـلـ شـانـهـ أوـ ضـمـفـ علىـ الرـغـمـ مـنـ قـوـةـ الـاحـتـالـلـ ، فـقـدـ ظـلـتـ هـىـ الأـخـرىـ مـحـفـظـةـ بـقـوـتـهاـ وـكـيـانـهـ الـمـتـمـثـلـ فـىـ مـدارـسـهـ وـارـسـالـيـاتـهـ وـبـعـثـاتـهـ الـبـشـرـيـةـ .. نـوـجـدـ لـدـيـنـاـ مـنـ يـجـيدـونـ الـفـرـنـسـيـةـ إـلـىـ جـانـبـ اـلـثـالـثـ الـذـيـنـ يـحـذـقـونـ الـانـجـليـزـيـةـ .

وعلى هذا نان الترجمة في فن القصة القصيرة لم تتجه نحو أدب معين لتختار منه نماذجه تقدمها لجمهور القراء في مصر ، بل وجدنا الترجمة في القصة القصيرة تسير في اتجاهين متوازيين ، الاتجاه الأول نحو القصة القصيرة الانجليزية ، والثاني أخذ ينهل من القصص الفرنسية القصيرة ، ويقاد الاتجاه الأول يتبلور في القصص القصيرة التي كانت تقدمها مجلة البيان ، التي كان يصدرها المرحوم الشيخ عبد الرحمن البرقوقي ، والتي صدر العدد الأول منها في ٢٤ أغسطس ١٩١١ ، وكان يشتراك في تحريرها ، ويسمى

(٥١) (الآداب العربية المعاصرة في مصر) الدكتور شوقي ضيف - ط ١ دار المعارف ص ١٤٩

بكتاباته وبحوثه ومقالاته الأدبية فيها عدد لا يأس به من رواد أدبنا الحديث (٥١) . وكان كل من الأسنانزين عباس حافظ ومحمد السباعي يقومان بتقديم رواية القصص القصيرة والروايات مترجمة عن عشرات الكتاب والأباء الغربيين ، خضلاً عن أنهما وغيرهما قدموا أيضاً بعض مؤلفات في الفلسفة والمجتمع ، لكتاب من الألماں أمثل: نيشه ، وشونهار ، وجبيه ، وشيلر ، وهاليت ، ولقد أفردت هذه المجلة باباً للروايات والقصص القصيرة . ونمضي مع هذه المجلة ومع كل عدد منها حتى آخر عدد صدر في سنة ١٩١٩ ، فلا نجد بها قصة قصيرة واحدة موضوعة بقلم أديب مصرى ، فقد خلت تماماً من القصة المصرية القصيرة واكتفت بتقديم القصص الغربى والإنجليزى منه بصفة خاصة .

ويزداد اهتمام هذه المجلة بالقصة المترجمة لدرجة أنها تبدأ في عامها الثالث ، وفي مارس ١٩١٤ تضيف إلى الإعلان عنها والإيضاح عن موضوعاتها التي تتضمنها والأبواب التي تهم بها صفة جديدة ، فتنذكر على صدر الفلاف أنها مجلة رواية (٥٢) ولم يكن في ذلك الحين قد تحدد للقصة القصيرة مفهوم خاص ، إذ كانوا يطلقون على كل نتاج قصصى لفظة (رواية) سواء كانت طويلة أو قصيرة .

ومن القصص التي ترجمتها هذه المجلة :

١ - العاشق المخدوع : للقاصى الأشهر وليم مكبيث ثاكرى : المسند

١ ص ٥٧ أغسطس ١٩١١ .

٢ - الصانع المskin : رسالة في قالب قصصى للروائى الكبير
شارلز ديكنز : عدد ٢ - ٣ من ١٨١

٣ - صريح الكاس : للكاتب الروائى الأشهر شارلز ديكنز
العدد ٥ - ٦ من ٢١٢

(٥١) كان يكتب بها كل من الأساتذة : إبراهيم المازنى - محمد لطفى جمعة - طه حسين - مصطفى صادق المرانى - لطفى المنفلوطى - عبد العزيز البراقى اشتراك بمقالاته التي كان يكتبها عن الاشتراكية .

(٥٢) (البيان) مجلة شهرية أدبية تاريخية فلسفية أخلاقية علمية (رواية) .

٤ - الاستاذ : للكاتب الانجليزى الكبير وليم شاكرى
المعد ٥ - ٦ من السنة الثانية ص ٢٢٣

٥ - مملكة العمبان : للكاتب الانجليزى ويلز السنة الرابعة ج ٤ - ٦٥
٦ - مملكة النمل :

٧ - الزواج المنكود : للكاتب الامريكي واشنطن ارفنج مارس ١٩١٤
ص ٤٩

٨ - القلب الكبير : للكاتب الامريكي واشنطن ارفنج : المعد (٤)
من السنة الثالثة ص ١١

ومما هو جدير بالذكر أن هذه المجلة كانت تغفل في أحياناً كثيرة ذكر اسم المترجم الذي نقل القصة عن الانجليزية إلا إذا كان هذا المترجم من الرعيل الأكبر في فن الترجمة كالمازنى أو عباس حافظ أو محمد السباعى .

كما أن مترجمي هذه المجلة هجروا أسلوب السجع والبديع ، اذ احسوا أنه لا يتسع كثيراً لنقل المعانى الأصلية في النص الغربى وأنه لا يتيح لهم ان يعبروا عن هذه المعانى تعبيراً محكماً منضبطاً ، ولم يكتفوا بذلك بل انهم أخذوا يمرنون الأسلوب التقليدى على أداء المعانى الغربية الدقيقة ، لذا كانت ترجمة هذه الفتنة تسعى الى تكيف الادب الغربى على مستوى ثقافى ارقى من مستوى الشعب ، فجاء استعمالها للغة استعمالاً راقياً يحتفظ بنصاعتها ، وفصاحتها ، ويحاول الا ينزل بها او يحطم أصول تحوها وصرفها .

وكانت الموضوعات التي تتضمنها القصص القصيرة التي ترجمتها هذه الفتنة موضوعات اجتماعية تتسم بالنزعة الاصلاحية ، ومحاولة وصف الواقع وصفاً دقيقاً ، ولكنها الواقع الانجليزى لا المصرى بطبيعة الحال . أما الاتجاه الثانى الذى كانت الترجمة تتجه نحوه فانه هو الآخر يكاد يتبلور في صحيفة السفور التى كان يصدرها الاستاذ عبد الحميد حمدى ، والتي صدر العدد الأول منها يوم الجمعة ٢١ من شهر يوليه ١٩١٥ . وهذه هي الصحيفة الوحيدة التي أسهمت بطريقة مباشرة في تطور فن القصة القصيرة في مصر

ذلك لأنها رعت بادىء ذى بدء اثلام كل من : محمد تيمور و محمود تيمور و حسن محمود و محمود عزى و قدمت للقارىء المصرى تصصا قصيرة مكتوبة باقلام كتاب مصرى تحت عنوان باب خاص بالقصة هو (باب القصص) (٥٤) ، فقد نحت صدرها لكتاباتهم و أتاحت لهم فرصة نشر هذا الفن الجديد .

وقد تحولت هذه الصحيفة منذ بداية صدورها الى الادب الفرنسي ، ترجم لنا تصصا قصيرة لـ (جى دى موباسان) وغيره من اعلام القصة الفرن西ية القصيرة ، والى جانب هذا نجدها تخص التعریف بباب خاص ، ثم شرد للقصص بابا ، وقدمت للقارىء المصرى كورنى و ملون و لا بروبير و أناتول فرانس و لا مرتين و هوجو و الفيلسوف الفرنسي رينان .

وتحاول هذه الصحيفة دائمًا ان تقترب من الاصل الذى تنقل عنه و تترجمه ، مما يدل على دقتها في الترجمة ، ومحاولتها الاحتفاظ بروح الاصل فنلاحظ ان الاستاذ احمد زكي يترجم في (باب القصص) قصة : (La Dame aux Camelias) بعنوان (وفاء في بقاء) (٥٥) ، ثم لا يلبث ان يغير العنوان ليجعله (ذات الكاميليا) لانه اقرب الى الاصل الفرنسي (٥٦) .

و اذا كانت المدرسة الانجليزية في تعریف القصص القصيرة تحافظ الى حد ما على الاسلوب العربي ، و اذا كانت المدرسة الفرنسيه تحفل بالدقة في التعریف و تحافظ على الروح الاصلى للنص ، ولا تغفل ذكر مصاحب القصة الاصلى ، فان ثمة اتجاهها صحفيا آخر لم يكن يعني بهذا او بذلك ، بل كان كل همه ان يبعد بين القصص المنشورة و متذوقيها من المعاصرین ، فيخلق الموضوع من جديد وفقا لمستلزمات الصحيفة ، وطوعها لاختبار الجمهور ، مستبيحا لنفسه التغيير والتبدل في كثير من تفاصيل الاصل ،

(٥٤) انظر العدد ١٠٧ - الصادر في ٧ يونيو ١٩١٧ (ماتراه العيون) عدّة تصص في موضوعات مختلفة كل واحدة قائمة بنفسها لا علاقة لها بالثانية ص ٢

(٥٥) (السفور) - العدد ٧٧ - ٢٤ نوفمبر ١٩١٦ . من ٧

(٥٦) (السفور) - العدد ٧٨ - نوفمبر ١٩١٦ . ص ٦

غير أسماء الشخصيات ، والأماكن ، والأحداث ؛ وقد يغفل في كثير من الأحيان ذكر المؤلف الحقيقي للقصة ، ثم ينسبها لنفسه .

ونجد المثال على ذلك في صحينة مرأة الأدب التي كان يصدرها أحمد أبراهيم نودة فقد نشرت في (باب الروايات) قصة قصيرة في ثلاث صفحات ونصف صفحة من القطع المتوسط ، واتخذت القصة عنوانا لها (جنایة الآباء على الابناء) وهي تدور حول الأب فرنسيس ، الرجل السكري الذي أضاع ثروته وكل ما يملك ، وكانت نهاية سكره أن ضاعت منه ثروته ولاتي مصيره في « قاعات المجنين وأنه في سجن الفقر واليأس » (٥٧) . وكان لهذا تأثير على ابنه جان وابنته لوبيزا التي لاقت هي الأخرى مصرًا مماثلا حتى صارت « أنهوذج الدعاارة والفجور اذ شبّت على ما كان عليه أبوها (٥٨) » وبصيق صدر الابن اثر هذه الصدمات فيخرس لسانه ويقع على وجهه لا حراك به فاقدا الحياة .

و واضح أن أسماء الشخصيات ليست مصرية ، كما أن موضوع القصة وإن كان تافها يدعو إلى تبذير الذلة بسفور ، فإنه هو الآخر مستمد من البيئة الفرنسية في عصرها الرومانسي الذي كانت تسوده دعوات الاصلاح الاجتماعي .

وكان هذا الاتجاه في الترجمة ومحاولة تشويه الأصل ونسبته إلى غير أصحابه ، هو النبار الغالب في كثير من الصحف السيارة الأدبية المترقبة التي نحصل في أعطافها احتراما لهذا الفن ولاعلمه من كتاب الغرب ، فالكاتب ينقل القصة وينسبها لنفسه ولا يكلف نفسه حتى تغيير أسماء الشخصيات وتتصيرها . ومثل هذا نجده في قصة (العفاف) المنشورة في الصحيفة نفسها (٥٩) .

ومما يدل على غلبة طباع المترجمات في هذه الفترة منذ أوآخر القرن الماضي حتى أوائل العقد الثاني من هذا القرن ، أن الكتاب كانوا في أحيان

(٥٧) (مرأة الأدب) ج ١ - يناير ١٩١٦ من ١٧

(٥٨) ص ١٧ من المصدر السابق .

(٥٩) للمصدر السابق - ص ٦٢ - ابطال القصة هم : الفونس وكاترين .

كثيرة يكتبون قصماً ويختارون أبطالها من البيئات الأجنبية ، وان كان الموضوع مصرياً . نان القارئ من ناحية والحقيقة من ناحية أخرى اعتاد على تقبل هذا اللون من القصص التي تسير على النمط الغربي ، من هنا وجدها قصماً لسماء الشخصوص فيها فلوراً وهرمن وغيرهما من الأسماء الغربية ، على الرغم من أن مؤلفها مصرى وموضوعها مصرى أيضاً .

* * *

ونحاول أن نقف قليلاً عند معلم من معالم التصوير في هذا العصر [فقد] قدم المفلوطي في ميدان القصة القصيرة مجهوداً كبيراً ، ويعتبر من المصريين الذين حافظوا على الأسلوب التقليدي محافظاً على عظيمة ، فهو بذلك سائق طريقة المدرسة التي ترجمت عن الإنجليزية ، واستبقيت عند تبصيرها لنقصن القصيرة كل خصائص الأسلوب العربي الفصيح ، كما أنه سلك في اختياره لموضوعات القصص التي صرها طريقة المدرسة التي ترجمت عن الفرنسية ، في اختيارها للقصص الرومانسي موضوعات تترجمها .

ولقد بدأ المفلوطي حياته القصصية باعادة صياغة قصص مترجمة عن الفرنسية ، فقد مصر (الفضيلة) أو (بول وفرجيني) لبرناردان ده سان بيير ، و (ماجدولين) أو (تحت ظلال الزيزفون) لأنفونس كار ، و (الشاعر) أو سيرأنو دي برجراك (لرومان رولان) ، وأعاد كتابة مسرحية فرنسوا كوبيه المسمة (في سبيل الناج) فصورها قصة .. مصر كذلك : (غادة الكلمليا) لدوماس ، وقدم في العبرات قصص : الشهداء — الذكرى — الجزاء — الضحية ، وفي النظارات ، قدم الكأس الأولى — الشهيدتان — قتيلة الجوع .

ولقد اختار المفلوطي قصصه التي صرها اختياراً ذاتياً ، يمثل مزاجه الفني وعصره بسواده الأعظم من القراء ، اذ كانت تسود العصر رنة من اليأس والحزن والتشاؤم اثر الصدمات السياسية المتلاحمة التي انتابته ، نجاعت موضوعات القصص التي صرها تقسم بالحزن ، وتلائم الحياة الحزينة البائسة التي كان يعيشها المجتمع المصرى آنذاك ، والمجتمع الشقى على وجه العموم ، وكان اليأس والحزن كانوا هما الوسيطين التعبيريين عن

روح الشرق في حرمانه الحرية ومكابدته الضيم والأذى . أما فيما يتعلق بأسلوب المفلوطي في تصميه للقصص فنلاحظ أنه ارتفى بها إلى الطبقات المثقفة ، والأمثلة على ذلك في القصص التي مصرها المفلوطي كثيرة ، ولبيت الأمر وقف عند حد القصص وحدها بل انه سار على هذه الطريقة أيضا في المقالات التي قام بتصميمها ، والقطع الأدبية التي أعاد صياغتها ، فقد لخص قطعة لفيكتور هوجو في (النظارات) عنوانها (الدعاء) يقول فيها ما قد يدل على اهتمامه باللفظ والعبارة : « قومي يابانية للصلة فقد مُنِّي ستار الليل ودب الشفق الأحمر في حاشية الأفق ، وأطلت عيون الكواكب من مروج السحب وأجري البدر نيقته الفضية البيضاء على صحفة النهر ، ومسحت أيدي النساء المبتلة بندى الليل عن أوراق الأشجار غبار الليل » (٦٠) .

ومن الحقائق التي لا تحتمل الشك أن المفلوطي لم يكن يعرف لغة أجنبية ولكن يظهر أن بعض الأشخاص كان ينتقل له بعض القصص الغربية ، فيعود هو ليسكها بأسلوبه ، غير أنه تصرف عند تصميمه للقصص المترجمة تصرفًا جعل القصص تخسر عند ترجمتها غير قليل من فنها وسحرها ، فجاءت بعيدة كل البعد عن روح الأصل ومعنى وآرائه ، وما قد يتضمنه من نسق . وربما كان مرجع ذلك عائدًا إلى محاولته الإسهام من جانبه في الميدان الاجتماعي إذ أنه وجده نفسه أزاء حال يقتضي الاصلاح ، ويطلب فقد العيوب الاجتماعية ، وكانت الدعوة للإصلاح بارزة في عصره . وسبقه في هذا الميدان كثير من المصلحين الاجتماعيين والسياسيين ، من أمثال المولاي وحافظ إبراهيم ، فلم يجد بدا من الاستفادة بهذه القصص الرومانسية التي يتأثر كاتبها أيضًا بجان جاك روسو ، ومونتسيكو ، وغيرهما من المصلحين الاجتماعيين .

وقد يرجع تصرفه في القصص التي مصرها إلى عدم فهمه لخصائص القصة ومقوماتها الفنية ، فكانه « ظن القصة مجموعة من المقالات في غير حركة فبعث بها ..» (٦١) . لذا وجئناه في قصصه القصيرة التي مصرها

(٦٠) (النظارات) - مصطفى لطفي المفلوطي - ج ٢ من ٣١٩ .

(٦١) (الأدب العربي المعاصر في مصر) د - شوقي ضيف - دار المعارف ط ١ من ٢٠٢ .

لا يهتم بالسباق والحوادث والمعالجات ، والتحليل العاطفى او النفسي او العقلى للشخصية ، اللهم الا الانتشاء ، الانتشاء المتأثر بأسلوب الدعاية البلاغى ، فهو منشئ فقط يهتم أولاً وقبل كل شيء بـ « كيفية الكتابة » لا بـ « نوعية » هذه الكتابة وموضوعيتها . فالموضوعات عنده تعالج معالجة ساذجة ، في اسلوب من اسلوب السرد البسيطة ، فجاءت بالتالي قصصه المصرى اشبه بمقالات مسائية ، اطيب في عرض فكرتها ، واكثر من الانفاظ متراداقة المعنى ، بل انه يتضمن في انتقاء الانفاظ وتخييرها ، ومراعاة المشاكلة بينها في الرصف والتنسيق والالتفات إلى رنات مقاطعها وموسيقية مخارجها .

ويبلغ التحوير والتعديل والتصرف في الأصل اقصاه عند المفلوطي ، حتى ليضل من يقرأ جزءاً من ترجمته العربية حين يحاول أن يتعرف ما يقابلة من الأصل الأجنبى ، اذ أنه يجعل مقدمات القصص اعجازها ، (٦٢) في بعض الأحيان ، ولو أنها رجعنا إلى تعریب المفلوطي لقصة (غادة الكلمليا) لوجدناه قد غير عنوانها ثم جعلها قصتين بعنوانين ، ولو وازنا بين تنصيره للقصة في آخر (العبرات) وبين الأصل الفرنسي أو بينها وبين الترجمة العربية للدكتور أحمد زكي لرأينا مقدار ما جنى المفلوطي – لجهله الأصل وحريته التي لا تتفق مند حد – على هذه القصة الفريدة الخالدة .

ولعل هذا هو الذى جعل الأستاذ المرحوم ابراهيم عبد القادر المازنى يهاجمه مهاجمة عنيفة في الجزء الثاني من (الديوان) حيث يرى أن المفلوطي قد اختار في قصصه المترجمة قصصاً لكتاب يتسعون بالضعف والتصنع والاسراف في الرقة . ثم انتهى الى الحكم على قصصه المترجمة بتقوله : « حتى فيما هو مترجم منها يأبى له ذهنه المتكتس الا ان يغير ويبدل تبديلًا كبير الدلالة (٦٣) » .

ومهما يكن من أمر ننان المفلوطي في قصصه التي مصرها كان له

(٦٢) محمد خليلة التونسي - من مقال (حول بعث (القيم) - الرسالة - العدد ٥٤٠ - ١٤ أغسطس ١٩٤٤ من ٧٦٤)

(٦٣) (الديوان في النقد والائب) - عباس محمود العقاد وابراهيم عبد الماهر المازنى - ج ٢ فبراير ١٩٢١ من ١٧

الفضل في تهيئة الذهان لقبول مثل هذا الفن الجديد ، فن القصة ، بشكل أو بآخر ، فانه حمل إلى اللغة العربية القصة الفرنسية الرومانسية وأرجاها إلى أبناء العالم العربي سائفة المعنى ، عربية الرنين ، موفورة الحظ من بلاغة العرب وفصاحتهم ، وإن كان قد طمس بعض معالمها الفنية ، ولم يحافظ على وحدتها الفنية ، ولم يبرز الخصائص الفنية للقصص القصيرة التي مصرها .

وليس معنى طفيان الترجمة في أوائل القرن أن القصة القصيرة المؤلفة والموضوعة بأقلام كتاب مصريين ، قد اختفت تماما . فان ثمة بوادر نبتت في محاولات بعض الكتاب منذ العقد الأول لهذا القرن ، ومع أن هذه المحاولات لم تؤد ب أصحابها إلى درجة التخصص في الفن الجديد ، حيث كان لكل منهم فن آخر يبدع فيه ويحده ، فاتها جميرا اشتراكه في بعض الملامح والسمات ، واحتفت في بعضها الآخر .

* * *

(٥) محاولات في القصة القصيرة

أولاً : عند صالح حماد في (أحسن القصص) :

تلماً أجد ذكراً لهذا الأديب في كثير من الدراسات الأدبية التي تعنى بالقصة القصيرة أو القصة الطويلة ، فقد كان معاصرًا للمفلوطي ولكتيرين من المحافظين والرواد في أدبنا الحديث ، وأسهم بمقالاته الاجتماعية في (المؤيد) و (العلم) . وكانت (العلم) في ذلك الحين تضم جماعة متحورة في الفكر ، وتستهدف نقل الثقافات الغربية ومزجها بالثقافة العربية ، كما كان كتابها يتناولون بالنقد والتحليل الأعمال الأدبية التي كان ينشرها كبار الأدباء المعاصرين لهم (٦٤) .

وكان صالح حمدي حماد من هؤلاء المحررين فكريًا ، والمحافظين على لفتنا ، والمتمسكين بها كوسيلة للتعمير الأدبي الراقى ، ووسيلة لنقل المعارف والعلوم والفنون إلى أدبنا الحديث .

وأول محاولة قصصية له نشرت بـ (المؤيد) تحت عنوان (البائسات) بالم عدد (٥٤٨٠) .

ويعد هذا الكاتب من أصحاب الدعوة إلى الإصلاح ، ومن المنادين بالتمسك بالأخلاق الكريمة ، والنهي عن ارتكاب الرذيلة « إننا لا ننكر أن النضيلة قد تحل بصاحبها أعلى درجات السعادة كما قد ترمي الرذيلة في أحط درجات المؤس والشقاء (٦٥) ». وتميزت مقالاته الاجتماعية ، وقصصه القصيرة التي كتبها بانها تقصح عن الرغبة في الإصلاح ، وتترنح إلى وصفه السبوب الاجتماعية ، وتحاول رسم الحياة المثلى التي يجب أن يكون عليها المجتمع بعدما يشفى من جميع أمراضه .

(٦٤) أسهم فيها كل من : د . طه حسين ، عبد العزيز جاويش - أمين الراقى - إبراهيم رمزي - محمد لطفي جمعة - محمد كرد على - عبد الحميد حمدي ، ببحوثهم ومقابلاتهم .

(٦٥) (الأخلاق والفضائل) - صالح حمدي حماد - (العلم) - ١٧ يوليه ١٩١٠ ص ٢

وهو يحرص دائمًا على أن يوضح لنا هدفه من كتابة مقاله أو قصته:
« مقال أدبي عصري يتضمن قصة خيالية وموعظة أخلاقية (٦٦) » .

ولقد كانت ثقافته فرنسية ، وعربية ، فهو يحفظ الكثير من الشعر العربي القديم ، ويستشهد به في كثير من مقالاته وقصصه الطويلة ، كما أن له قطعًا نثرية يتحدث فيها عن قراءاته في الشعر الفرنسي للشاعر الخراف « فلوريان » Florian Richepin (٦٧) وكذا الشاعر الفرنسي

(٦٨) (أحسن المقصص) - صالح حمدي حماد - مطبعة والدة عباس الأول - القاهرة ١٩١٠ - ص ١٢٥

(٦٩) جين فلوريان (١٧٥٥ - ١٧٩٤) شاعر فرنسي ، وكاتب رومانسي ، ولد في بلدة فلوريان ، بالقرب من مدينة « سوف » في منطقة « جارو » ٠٠ كان عمه وحبيباً عليه ، وهو مركيز فلوريان ذاتها ، وقد تزوج عمه بابنة أخيه فولتير ، ad penthièvre قدّمه له وعرفه به . وفي عام ١٧٨٨ أصبح تابعاً في إدارة منزل دوق الذي ظل صديقاً له طوال حياته . وبعد تدريبه في المدرسة الحربية « بايوم » ، وصار قائداً للفرسان ، وعندما نشب الثورة الفرنسية اعتزل الخدمة ، واعتُنِقَ في مدينة « سكوز » إلا أنه سرعان ما اكتشف أمره وسجن . ولكن فترة سجنه كانت قصيرة ، وعلى الرغم من ذلك فإنه عاش بعد أن أطلق سراحه شهوراً قليلة حيث توفي في ١٢ سبتمبر ١٧٩٤ .

وكانت أولى مجهودات فلوريان الأدبية كوميدية ، ورسائله النظمية في تمجيد « فولتير » ومقتضيه التي كتبها في وصف الحياة الريفية ترجمتها الأكاديمية الفرنسية في ١٧٨٢ ، ١٧٨٤ بشيء من التقدير . وفي ١٧٨٢ قدم أيضاً مسرحية كوميدية نثرية من تأليف واحد « الزواج السعيد » ، وفي ١٧٨٣ أنتج قصة رومانسية Galatee واتبع ذلك بمجموعة قصص غالب عليها الطابع الكوميدي ، ثم ظهرت له في ١٧٨٦ قصة بعنوان Numa pomplius وقد فيها تقليداً سافراً « تليماك » لفنلن ، وفي ١٧٨٨ أصبح عضواً في الأكاديمية الفرنسية .

وفي ١٧٩٢ ظهرت أشهر مجموعاته تحتوي قصصاً خيالية . كما أن من أعماله المشهورة أيضاً « شباب فلوريان » أو « مذكرات شاب إسباني » في ١٨٠٧ .

وفي ١٧٩٩ قدم مختصرًا لدون كيخوته ، ولو أنها كانت أبعد ما تكون عن التصوير الصحيح للأصل ، أو محاكاة ملية للأصل على الرغم من أنها لاقت تجاوباً كبيراً . وأن أسلوبه يتميز بالرقابة ، وكثرة المحسنات اللفظية ، وتسرّب العاطفية المفرطة ، التي تتميز بها مدرسة جسنيريان Gessnerian School ولعل أقرب مثل إلى هذه المدرسة في الأدب الانجليزي تبدو في « أصوات وظلل على الحياة الاسكتلندية » لجون ويلسون . ومن أحسن المقصص الخيالية - لوريان قصته « المتبدد حامل القانون السحرى » أو « الأعمى والمشرّل » و « القرد والزواحف » .

ويظهر تأثيره بالنزعة الرومانسية في بعض مواقف السرد والوصف والتصوير ، والاحتلال بالطبيعة وجعل نفسه عنصرا من عناصر القصة وشخصية من شخصياتها الرئيسية التي تدير الحوار وتسرد الأحداث .

= وقد ظهرت مؤلفاته كاملة مسبوقة بمقدمة في باريس عام ١٨٢٠ في ستة عشر مجلدا ، كما أن مؤلفاته غير المطبوعة ، نشرت عام ١٨٢٤ في أربعة مجلدات . انظر : The Encyclopaedia Britanica — Vol 9 — p. 395

اما الكاتب الثاني الذي يذكره صالح حمدي حماد فهو Richepin jean ١٨١٣ - ١٩٢٦ شاعر فرنسي ، وكاتب قصصي وروائي ، كان اينا طبيب في الجين ، وولد في « ميديا » بالجزائر ، في الرابع من فبراير عام ١٨٤٩ ، وخدم في الجيش كقذافي ابن الحرب الفرنسية - الألمانية ثم أصبح بعد ذلك مختار ، وبخنان ، فقيطانا ، والشهير « ريشبين » حينما نشر في عام ١٨٧٦ مجلدا من النظم اختار له عنوان « أغنيات العيون chansons des yeux » وقد أدى صراحته وثوريته في تلك الأشعار إلى سجنه وتغريميه .

اما مجلداته الأخيرة فكانت « الملائكة Les caresses (١٨٧٧) » ، « اللعنات Les Blasphèmes (١٨٨٤) » و « البحار La mer (١٨٨٦) » و « المدافع » la Bombarde (١٨٩٩) . وله رواية وعدد كبير من السرحيات منها « التتجول le chemineau (١٨٩٧) » ، « حرية المجرس » (١٨٩١) وهي مصحوبة بموسيقى ماسينيه ، وأخرى مصحوبة بموسيقى الكسندر جورج . وقد توفى ريشبين في ١١ ديسمبر ١٩٢٦ حينما كان مديرًا للأكademie الفرنسية ، وقد ترك ابنه « جاك ريشبين » أيضًا أثرا في المسرح الفرنسي .. انظر :

Encyclopaedia Britamica Vol 19 p -293

ويبدو أن صالح حمدي حماد لم يتاثر بهذين الشاعرين ، كاتبي القصة ، يقدر ما تأثر بغيرهما من المصلحين الاجتماعيين ومن الكتابات الاصلاحية التهذيبية . وإن المتتبع لأنواره التي نشرها في تلك الاونة سيجد أنه عرب كتاب « تربية البنات » لفنون عام ١٩٠٩ ، وعرب أيضًا « الواجبات الإنسانية » لفولنوك وكذا عرب رسالة السير ستيفارت بلکي أحد أساتذة جامعة ايمبريج ، عن الفرنسية ، ونشرت عام ١٩٠٦ تحت عنوان « تربية النفس بالنفس » .. وله إلى جانب ذلك أكثر من كتاب أخلاقي ، تهذيبى ، فكتابه « حياتنا الأدبية » طبع مرتين ، الأولى عام ١٩٠٧ والثانية ١٩١٣ ، وهو يقصد بالأدب هنا معناه الأخلاقي ، أي الصفات الحميدة ، والأخلاق الكريمة التي ترقى بالنفس وتغذى الروح : « وانا لتعلم علم اليقين أن نجاح الإنسان في الحياة غير مقصور على التوصل في العلوم بل هناك أكبر وسيلة إليه أعني به أدب النفس فمن حرم الفضائل حرم سعادة الحياة » من ٢ حياتنا الأدبية ط ٢ - ١٩١٣ مطبعة هندية بالوسكي . وفي هذا الكتاب يتحدث عن أخلاق الطبقات الوسطى في مصر والطبقات الدنيا وما عندها من مساوى وما يتبين أن تكون عليه للبلوغ التكمال القومي . ومساويه الحضارة وشروعها ، وفكرة الخير ، والحق ، والواجب والمفضولة وما إلى ذلك كله مما يجعلنا نعتقد اعتقادا راسخا بأنه كاتب أخلاقي ، ومصلح اجتماعي اتخذ من القصة المصيرية وسليته إلى هذا الأصلاح .

وأثاره في القصة الطويلة أفرز منها في القصة القصيرة ، فقد أصدر عام ١٩١٠ (احسن القصص) وهو كتاب تسمى ثلاثة أجزاء ، يضم الجزء الأول منه رواية (الأميرة يراعه) وتقع في ١٣٤ صفحة من القطع الكبير ، كما يضم الجزء الثاني الذي صدر أيضاً عام ١٩١٠ رواية (ابنتي سنية) وتقع في ١٤٩ صفحة ، بينما الجزء الثالث الذي صدر في ١٩١١ يضع الكاتب له عنواناً (رواية بين عاشقين) ولكن هذا العنوان تدرج تحته عناوين ثلاثة أخرى لثلاث قصص قصيرة مفصلة ، هي (من الفقري إلى الغنى) و (في الريف) و (س . ب) فضلاً عن القصة الأولى (بين عاشقين) التي تقع في التسعين وستين صفحة ، وهي عبارة عن رسائل متبادلة بين (س) و (ب) ، ويقصد الكاتب من وراء هذه القصة اعطاء الحكم وثبت الموعظة (٦٨) .

ويواجهنا الكاتب دائمًا بهدفه من القصة التي يقدمها ، ولا يجد بدا من ايضاح هذا الهدف وذكره في مقدمة كل قصة من قصصه الطويلة أو القصيرة على حد سواء ، فهو يصدر قصته (من الفقر إلى الغنى) بهذا الاستهلال « وضعت هذه الرواية الصغيرة ولم أخرج فيما حوت من الوصف عن حدا المختصر المفيد ، ولم أجعل حوادثها المخترعة كذلك بالغريبة المدهشة فهي وإن كانت تنقصها براعة القصصي الماهر في صوغ تلك الزخارف إلا أنها بالحقيقة جديرة بمطالعة أبناء الشبيبة خصوصاً لما تضمنت من الإرشادات الاقتصادية وحوت من النصائح الاجتماعية » (٦٩) .

فالكاتب أذن يفرق بين نوعي الفن القصصي اللذين كان يمارس الكتابة فيهما ، وهما الرواية والقصة القصيرة التي يسميهما رواية صغيرة ، وهو يبين للقارئ أنه يحاول الاقتراب من المأثور والمادي ، ولم يجعله اختراعه للحوادث يبعد عن الحقيقة والواقع فلأنه بالمذهب الغريب والشاذ ، وإلى جانب هذا نجده يشير إلى هدفه الاصلاحي وغرضه الاجتماعي ، وليس هذا بجديد عليه فان قصة من قصصه لاتخلو من الاشارة إلى أنها « موعظة أفادتها الحال » .

(٦٨) بين عاشقين : قصة حكيمية ترسلية : (احسن القصص) ص ٢

(٦٩) احسن القصص : صالح حمدى حماد - ص ٦٣

وقصته (في الريف) تدور حول حادثة مفردة ، وتمثل فيها وحدة الزمان ووحدة المكان بل الوحدة الشعورية أيضا ، اللهم الا كثرة الشخصيات كثرة لا تتحتملها القصة القصيرة بأى حال من الاحوال ، واعتناؤه بالأسلوب وجعله اسلوبا خطابيا انشائيا لا يتعمق الاحساس والخلجات النفسية والشعورية لشخص قصصه .

والقصة تعالج مشكلة اجتماعية في ريفنا المصري ، وهي الانتقام عن طريق القتل لأنفه الأسباب . ويعيب القصة القصيرة عند صالح حمدي حماد ان هذا الموضوع الواحد الذي تعالجه القصة ، تتفرع عنه موضوعات أخرى يحاول الكاتب الاشارة إليها في نهاية القصة .

ويقسم الكاتب قصته القصيرة الى صور أربع ، أو مشاهد اربعة ، يقدم لنا في مشهدتها الأول عمدة احدى القرى التابعة لمركز (س) من أعمال مديرية المنوفية . وهو رجل ثري له جاه وقوة شديدة ، ويبلغ من العمر خمسة وأربعين عاما ، يبغى الزواج من امرملة على جانب كبير من الثراء ، وكان لهذه السيدة ابن عم يريد الزواج بها هو الآخر ، في حين أنها تباه ولا ترضاه زوجا بقدر ما تحب العمدة وتتفانيه . وتتبلور المشكلة شيئا فشيئا ، فيحقد مهران على العمدة ويكره له ، ويلجا إلى ثلاثة من الاشكال الذين يضمرون للعمدة حقدا مماثلا ، ويدبر الجميع خطة لقتله . وفي المشهد الثاني يقدم لنا الكاتب صورة حية لجلس العمدة الذي يضم فيمن يضم مهران ، المذون ، والخلق ، وبعض أعيان البلدة ، ويدور بين الجلوس حديث طويل حول مشكلات كثيرة تتعلق بالفلاح والخساره التي لحقت به من جراء نكسة القطن عام ١٩٥٨ . وينتهي بهم الحديث إلى موضوع زواج العمدة من ابنة عم مهران ، فيستودعهم مهران وصدره يجيش بالحقد وظل بالحسد وهو يتوعد العمدة اذا انه ظن أن قتل العمدة سوف يبعد الى ابنة عمه صوابها فتقبله زوجا لها .

وفي المشهد الثالث نعيش لحظات مع العمدة بعد ان ترك مهران المجلس ، وفي هذه اللحظة كانت افكار العمدة تسبع في واد آخر لانه احس ومهران ممسك بيده بارتعاش تلك اليد ، كما انه لاحظ ارتعاشا في صوت مهران وحسدا مجسما في عينيه . ويدأ الكاتب في تبيان جانب

آخر من جوانب شخصية العمة فتري العمة يبدأ في تغيير رأيه ويعدل عن التزوج بهذه السيدة صاحبة العزبة ، ثم يساعد مهران على التزوج بما « أنها لمرءة ويد اتخاذها عند الرجل اذا اعنته على نيل مبتغاه » (٧٠) . وبهذا الجانب الخير في شخصية العمة تم المفارقة التي أراد الكاتب أن يوجد لها بين الشخصيتين ، فهذا رجل طيب كريم أهان مهران قبل ذلك في حياته وساعدته في استرداد أرض له كان قد أثقلتها الدين . وهذا هو ذا اليوم يتذلّل عن ماربه في الزواج من هذه السيدة لانه يطبع في مالها من ناحية ، ولأنها ليست أفضل من عنده من الزوجات .. بينما هناك شخص آخر يضمُّر الفيظ والحقد ويتوعد بالشر .

ويبدأ الحديث في التطور بفاعلية وتناسب مع باقي عناصر وجزئيات القصة ، حين يذهب مهران الى بيته قلقا ، يسود استعجال الزمن ، ويلحق به اللصوص ملئين ، ويدور بينهم حوار مهموس ، في الوقت الذي يكون ثمة خبر قد راتبهم مصادفة وسرى الى سمعه ما ينتوون عمله .

ويعيش القارئ لحظة من الترقب والاستشراف بما يحدثه الكاتب من التشويق الساذج ، فيتزامن الموقف ويأخذ الحديث طريقه الى النمو شيئا فشيئا ، حيث يكن مهران واللصوص في أuros القصب ، بينما العمة مشغول يافكاره ثم يعلن في الجالسين الذين كانوا يسخرون مهران ويعربون عن احساسهم بعدم ارتياحه لزواج العمة ، انه سيترك السيدة لابن عمها لارضاء نزعة في نفسه ما دام قد ادرك ان انسانا غيره في حاجة اليها : « وحيث ان صديقنا سى مهران يرغب في الاقتران بها وهي ابنة عمه فهو أولى الناس بها وانى اشهدكم والله على بانى باذل جهدى في اعانته على ما يريد » (٧١) . ويتوقع القارئ من كاتب بهذا يدعو الى الاصلاح الاجتماعي ، ويحاجر بالدعوة الى الفضيلة ، ويعلن رأيه صراحة في المشكلات والأدواء الاجتماعية التي تixer في المجتمع ، ان يحدث نوعا من المصالحة بين طرف القصة . ولكن النوعي الفني التي التزمها جملته يسلك سبيلا فانيا آخر ، وربما كان عليه نوع من الادراك الفني لتقييم احداث هذه المفارقة في سلوك الشخصيات ،

(٧٠) احسن القصص : قصة (فى الريف) - ص ١٠٧
(٧١) احسن القصص : ص ١٠٨

ولايجد نوعا من الصراع حتى تكون في القصة حركة ، وحيوية . وتفاعل ، وليؤكد في الوقت نفسه ان الانسان الذى طبع على الشر لن يتغير سلوكه هكذا بمجرد ان يرى انسانا يتنازل عن بعض حقوقه له ، فما كاد العمدة يتم عبارته التى تتم عن رغبته فى افساح الطريق لمهان ، وقد هنا وهو يتمشى من مكان المصووص ، حتى صوب اليه مهان بندقيته وهو يقول « تكذب أيها اللثيم انها لحيلة منك لا تجوز على مثلى » (٧٢) .

وكان من الممكن ان تنتهي القصة او يقف الحدث عند هذا الحد ، لكن روح الكاتب الاصلاحية لا تلبث ان تتصح عن نفسها ، فاذا به يريد أن يعطي للمجرم جزاءه ، فيقبض عليه . ثم يستطرد الكاتب بعد ذلك في ذكر تفاصيل وجزئيات لا علاقة لها بالحدث في القصة مطابقا .

ولا شك ان هناك عدة ثفرات في محاولات صالح حمدى حماد القضية . ذلك ان من الكاتب الذى غالب عليه هو الرواية الطويلة ، وواضحة مدى تأثيره بهذا الفن عند محاولته كتابة القصة القصيرة ، اذ ان نفسه يطول في مواضع لا تستحق منه مجرد التلميح ، فيسبب في الوصف وذكر التفاصيل ، في حين أنه قد يوجز ايجازا كبيرا في مواضع تتضمن منه بعض الاهتمام ، وهذا هو ما يريد ان يصف لنا شخصيات ثلاثة في سطر واحد : « وكان ادق القوم فكرا هذا العمدة ، واغزرهم مادة ماذون الشر وأكثراهم هذرا وفضولا حلق القرية » (٧٣) .

ويتدخل صالح حماد في الوصف والسرد تدخلات مباشرا ويجعل من نفسه احيانا أحد شخصوص القصة : « ندع هؤلاء الأشقياء الثلاثة وهم مترصدون للعمدة » وقد علم القارئ بسر السبب الحالى لهم على اثنين هذا المنكر ... » « ولا غرو فالجرائم أضحت من اكبر نعم العصر على البشر وقد نسخت آيتها في الريف الاشتغال بقصص ابى زيد الهلالى والزير ابى ليلى المهلل ... الخ (٧٤) » ، وتزعمته الرومانسية التي انته عن طريق

(٧٢) المصدر السابق : من ١٠٨

(٧٣) المصدر السابق : من ١٠٠

(٧٤) المصدر السابق : من ٩٧

تأثيره بقراءة الشعر الفرنسي والأدب الفرنسي الرومانتي تبدو في اهتمامه بالجو وعنصر الطبيعة .

ويكثر الكاتب من الاستشهاد بآيات الشعر ، وذكر الحكم والمواعظ ، ويحاول في أحيان كثيرة الاقتراب من الواقع بذكرة تفاصيل تتعلق بالمكان أو الحادثة أو الموقف (قصة س . بك ص ١١٥ - ١١٦) وهذا يكتب القصة عنده مسحة من الاغراق في التفاصيل والجزئيات المعروفة التي تدفع بالملل إلى نفس القارئ ، كان يتبع الشخصية وهي ترتدي لباسها ، ثم حذاءها ، ثم رباط عنقها ، ويقف معها أمم المرأة للترى وتزريح الحاجبين ، والتغرن في عمل (القصة) المدلة على الجبين بشكل مخصوص . ومهما يكن من شيء ننان القصة القصيرة عنده تكاد تكون مختصر رواية ، تحتشد بالشخصيات الكثيرة التي لا لزوم لوجودها مطلقا ، وليس ثمة ما يدعو إلى إدخالها على الحدث غنيا ، كما أن القصة قد تنفسع في الزمان فتستوعب أحداثا متالية .

و شخصوه ينتخبهم من الشواذ في المجتمع لأنه ييفي أصلاحهم ونقد عيوبهم وتقديعهم كمأذاج للرذيلة أو للفضيلة بحيث يؤثرون في القراء ، فهم ما بين شاب ثرى يفقد ثروته نتيجة اسرافه في المذاقات وانقياده لرفاق السوء ، أو فتاة ساذجة وقفت تحت الحاج قسوة الظروف في مهابي الرذيلة واحتزان بيع اللذة الجنسية خادى بها إلى الضمور والشحوب والتسول ، وما بين شاب ريفى أعماه حقده وجهله إلى ارتكاب جريمة قتل لسبب حقر تائه .

ولا يفيib عن أذهاننا أنه في كل هذا يحتفل بالأسلوب الوعظى ، الخطابى ، وإن صوته يعلو في تصاعيد القصة في مواقف كثيرة : « فما أشقي هؤلاء الناس بفناهم وما أتعسهم بحظوظهم ، لبت لى نصف ماله لبت لى ريعه لبت لى عشره فلانون أسعد منه حظا وانعم بالا وأعرف بقيمة النعمة وقدرة الثروة فلا أبذرها في أمور تعود على بالوبيال ولا أضيعها فيما يتلم الشرف ويجلب الخسران ، لكن تبحث هذه الدنيا الدينية فانها تعطى من لا يعرفون قدرها وقيمتها فليسرون وبيذرون ما جمع لهم الآباء » (٧٥) .

(٧٥) انظر قصة (س . بك) ص ١١٨

ولا شك ان هذا جاءه نتيجة لما كان يسود العصر كله من دعوات الاصلاح في مختلف الميادين الاجتماعية والسياسية ، فهو متاثر بعصره ومحبيه الثقافي ، وتراجع الحياة الفكرية بين مدارس متباعدة تنخوی كل منها تحت لواء مذهب ادبي معين ، فهو قد تأثر بالمدرسة الرومانسية التي انتخب قصصها من فرنسا في عهدها الرومانسي ، كما انه انتقى اثر زعماء المدرسة الاصلاحية في الادب الحديث من امثال المويلحي .

ولكنه حاول ان يقترب بأسلوبه الى المستوى الشعبي ، فجاعت لفته ببساطة لا تعقيد فيها ولا غموض في الافكار التي تحملها هذه اللغة ، وها هو ذا يصف موقفا من مواقف احدى شخصيات قصصه : « اخذ مادة وذلك بها وجنتيه ، ودهانا آخر فتل به شاربيه ثم رزق به حاجبيه ، وجاء بفرشة صفيرة وغمسها في سائل ودعك بها اسنانه ثم تناول مشطا وذرشة من الفضة الخالصة المموهة بالذهب وجعل يفرق بها شعر رأسه فرقا مخصوصا حتى اضحي فلتين وله قصة مدبلا على الجبين بشكل مخصوص جديد ليست اعرف اسمه فليغمدزني القاريء او بالتالي ليغتفر هذه الزلة للفتنا العربية على نتصها وخلوها من هذه الأسماء (الموضة) وهي ليست بموضة (٧٦) .

ولا نعدو الحقيقة اذا قلنا بعد هذا الاتتاج القصصي الغزير في الرواية ، والذي لا يتعدى القصص الاربع القصيرة ، ان صالح حمدي حماد كان قصصيا موهوبا ادرك الفارق بين القصة الطويلة والقصة القصيرة ، ولكنه لم يقف عند الخصائص الموضوعية لفن القصة القصيرة ، والفارق الجوهرية التي تحدد لكلا الفنين سماته ، اذ ادى به احساسه الفنى بابد القصة ، وشففه به ، الى ادراك ان ثمة نوعا آخر من الوان الفن القصصي يمكن ان يسمى بالرواية الصغيرة ، من اهم شروطه الايجاز والاختصار الذى لا يضر بالفن في حد ذاته ، بل يفيد ويكون موحيا ومؤثرا .

وهو فوق هذا وذاك كان واسع الخيال ، مطلعا على الادب الفرنسي والالمانية . وما قد يدل على ذلك مقالاته عن الشعراء والأدباء الفرنسيين ،

(٧٦) احسن القصص - قصة (س . بـ) ص ١١٦

وترجمته مسرحية (فاواست) (٧٧) لحيته ، مما جعل محاولته في القصة التصيرية نسبق محاولات غيره من المعاصرين ، وتکاد تقترب من الكمال الفنى لولا نبرة الوعظ والخطابية التي تسود قصصه التصيرية ولو لا كثرة شخصياته التي تنقل القصة وتجعلها معرضًا لنماذج بشرية ، فانا لاتعدم عنده الحادثة التي تتطور بفاعلية حتى تبلغ الذروة ، كما لا نعدم عنده الصراع الذى يضفي على القصة التصيرية مسحة من حركة وحيوية وتدفق ، فأتى شخصياته تصصه متطورة ، تعبر عن رأيها ، وحوارها ، وتصرفاتها ، وسلوكها ، عن طبقتها الاجتماعية مما يجعلها تقترب من الواقع والمغولية .

ثانياً : محاولات المفلوطي التأليفية في (العبرات) :

وإذا كانت القصة التصيرية التي وضعها صالح حمدى حماد لم يرد ذكرها او الاشارة اليها في بحث او رسالة او دراسة ادبية ، فان موضوعات المفلوطي ومقالاته القمية قد لقيت الجمهور اقبال في أيامه . وذلك لأنها كانت تحمل اسم ابلغ ادباء مصر وابعدهم صيتها وشهرة ، وليس هذا محسب بل ان القصة في آثار المفلوطي تحتل أرحب صدر ، اذ امتنجت باجتماعياته هنا ، وانتظمت وحدها اقاصيص في (العبرات) حينا واستقلت في كتب خاصة حينا ثالثا ، وقد رأينا له المصر ، كما ان له الموضوع ايضا ، لذا اثر المفلوطي في الجيل الذي جاء من بعده ايمانا تائيا ، فما من كاتب معروف الا وتدثر بالأسلوب المفلوطي في فترة ما من حياته الادبية (٧٨) .

وإذا كانت الشخص التصيرية التي وضعها صالح حمدى حماد ، الى جانب قصصه الطويلة ، تدل على ثقافة واسعة وخبرة ، واختيار من الواقع ، وتنوع في الموضوعات ، كما تشير الى موهبة قصصية تأخذ في النمو والنضج ، فان ضعف الثقة ، وضعف العناصر القصصية كسلعة الخيال ، ودقة النظر في مراقبة الاشياء وحسن تصويرها ، وتحليل العواطف

(٧٧) مجلة (المبيان) - المعدد ١٠ ص ٦٣٠

(٧٨) ويؤكد هذا الاستاذ محمود تيمور في كثير من المناسبات ، يقول في مقدمة مجموعته (فرعون المصغير) ص ١٢ « ولما تهليب ذوقى في المطالعة أقبلت بشفف على قراءة المفلوطي فقد كانت نزعته الرومانسية الحلوة تملك على مشاعرى ، وأسلوبه السلس يسحرنى .. »

والاهواء ، وبث الحياة والحركة في الاشخاص ، وبراعة المفاجآت والانتقالات ، وقوه الجاذبية ، كل هذا حدا بالمنفلوطى الى ان تهمل القصص التى مصرها ، فلا تأخذ مكانها المرجو من بين محاولات غيره فى فن القصة القصيرة . كما جعل النقاد يرجعون هذا الضعف فى عناصر القصة عنده الى ان « الطبيعية لم تهئه لأن يكون قصاصا » (٧٩) ، فالطبيعية وحدها هي المسئولة عن اخفاق قصص المنفلوطى القصيرة من الوجهة الفنية ، فهو لم يوهب تلك الموهبة الطبيعية التي تجعل منه قصاصا بارعا الفن .

وقد قدم المنفلوطى في ميدان القصة القصيرة الموضوعة اربعة قصص في العبرات هي : اليتم - الحجاب - الهاوية - العقاب - التي وضعها على فسق قصة امريكية اسمها (صراغ القبور) . وهذا يعني انه من ناحية الکم في القصة القصيرة لا يعلو على صالح حمدى حماد .

وأن نظرة الى عناوين القصص التي مصرها في العبرات ، والقصص القصيرة التي وضعها المنفلوطى في الكتاب نفسه ، تبين لنا شدة المطابقة بينها . وأن قصصه الموضوعية تكاد تكون مقتبسة من الروايات التي مصرها ، أو من بعض مشاهداته الاجتماعية ، اطال مقالاتها وسمها قصصا ، وهذا ما قد يدل على أن المنفلوطى « ليس قصصيا بالمعنى المتواضع عليه بين مؤرخى الأدب » (٨٠) .

ولو أننا نتشاء عن بعض خصائص القصة القصيرة فيما وضعته المنفلوطى من قصص لم نجد لديه سوى البرد وسياق الحديث ، وانها تقوم على شخصية او شخصيتين او عدة شخصيات ، غير مرسونة بدقة دون تعمق في الحديث او الشخصية ودون ما اهتمام بالمناقشة، والانتقال من حدث الى حدث بطيئة وحرارة . نقصته (الحجاب) ليست الا مناقشة سطحية ظاهرية اثارها المنفلوطى بينه وبين شخص زعم أنه عاد من أوروبا ، وتشبع بما كان يراه فيها من حضارة ورقى ، فاراد ان يقتبس لحياته الزوجية بعض هذه المعادات التي شاهدها وعايشها ، فقد حاول أن يجعل زوجته تسفر عن

(٧٩) (أباء العرب في الاندلس وعصر الانبعاث) بطرس البستاني ج ٢ بيروت

٢٧٦ من ١٩٣٧

(٨٠) (اربعة أباء معاصرین) - عمر فروخ - بيروت ١٩٤٤ ص ٢٦

نفسها أو تخرج من بيتها وتشارك في الحياة العامة . ويقتضي المفظ على نفسه في هذه المناقشة الطويلة غير الموضوعية جانب الرجل المحافظ ، التقليدي ، لم يمثل النظرة الرجعية ، إذ أنه لا يجد فكرة صديقه ، ويرى أن سفور المرأة فيه هلاك لها ولآخرتها ولجمعها . ولا يتم الصديق وزنا لكلام المفظ على فسمح لزوجته بالخروج . ولكن تدعيمًا للرأي المفظ على من أن الحجاب أصون للمرأة ومن أن « كل نبات يزرع في أرض غير أرضه ، او في ساعة غير ساعته ، أما أن تباها الأرض فتطفئه ، وأما أن ينشب فيها فيفسدها » (٨١) . وامعانا في ضرب المثل ، يختار المفظ على لزوجة مصرًا سيناً اذ يضبطها رجال الشرطة في مكان من أملاكة الريبة مع رجل في حال غير صالحة . ويكتشف الصديق ان الرجل الذي ضبط مع زوجته لم يكن الا صديقا من أصدقائه . « أنا الذي وضعتم في يدها الخنجر الذي أغمدته في صدرى فلا يسألها أحد من ذنبي ، البيت بيتي والزوجة زوجتي والصديق صديقي وأنا الذي فتحت باب بيتي لصديقي إلى زوجتي فلم يذهب إلى أحد سواي » (٨٢) . وبهذه الطريقة الساذجة يعالج المفظ على موضوعات تخصه اذ يعلو صوته دائمًا ، ويقدم لنا التجارب من خلال عينيه هو لا كما هي في حقيقتها خارج نفسه ، فهو يقحم نفسه في القصة وفي التجربة الفنية ، فتشعر به وكأنه يتربع على خشبة المسرح ، يصف ويسرد ، ولا ينتأ بين حين وآخر يذكرنا بوجوده ، فلا يكاد يتركنا لأنفسنا لحظة واحدة ، لتحكم على ما نراه او نقرؤه بل يفرض علينا حكمه هو وشعوره هو « قلتم لها لأبد أن تختارى زوجك بنفسك ... وقلتم لها ان الحب أساس الزواج ... وقلتم لها ان سعادة المرأة في حياتها ان يكون زوجها عثيقها ... وقلتم لها لأبد أن تتعلمي لتحسين تربية ولدك ... وقلتم لها نحن لا نتزوج من النساء الا من تحبها وترضاها ويلائم ذوقها ذوقنا ... » (٨٣) .

وعلى هذا النحو يطول الحوار عنده حتى يبلغ عشر صفحات طوال ، فيفقد بذلك احركة ؛ ويصبح جاماً فاتراً ، حتى يتحول إلى ما يشبه الموقف الخطابي ، خاصة وأن المفظ على لا يترك المجال لشخصياته كى تتحرك وتتكلم

(٨١) (العبرات) ط ٩ - المكتبة التجارية ١٩٤١ ص ٦٩

(٨٢) (العبرات) ط ٩ ص ٧٥

(٨٣) (العبرات) ط ٩ ص ٦٥ - ٦٦

وتعبر بتصراتها وحركاتها عن دخائل نفوسها وطبيعة تكوينها ونظرتها الى الامور والأشياء ، بل انهم « خطباء » في مواقفهم ، لا نحس بهم وكأنهم غير موجودين في القصة على نحو من الانحاء ، ومن هنا لا تبرز مشكلات ابطاله التي يلزم ان يعرضها بوضوح وقوية تجذب انتباه القارئ وتشير عطفه وشفاقه ، فيحس بمشكلة البطل ويعيش فيها ويذكرها دائماً .

ففي قصة (الهاوية) زوجة الرجل السكري ، الذي فقد كل ما يملك من مال وعقار ، نتيجة اختلاطه برفقاء السوء ، نجدها تقصى على الكاتب ما حدث لها ولزوجها بطريقة انسانية ، وعذلية ، سطحية ، « مازال الرجل بخير حتى اتصل بفلان رئيس ديوانه وعلقت جباله بحباله وأصبح من خاصته الذين لا يفارقون مجلسه حيث كان ولا تزال تعلّهم خائفة وراءه في غدواته وروحاته فاستحال من ذلك اليوم أمره وتذكرت صورة اخلاقه وأصبح منقطعاً عن أهله وأولاده لا يراهم الا في الفتنية بعد الفتنية ، وعن منزله لا يزوره الا في أخرىات الليل (٨٤) ٠٠٠ » ووصفه تحول الزوج من حياة طيبة وادعة الى حياة ضائعة لا امل فيها للاستقرار يطول ويطول الى حد يدفع بالقارئ الى الملل وعدم الاشغال والتعاطف مع شخصياته ، اذ ان المسالة عنده أصبحت مجرد لفاظ ونحوت رصت بعضها بجانب بعض فهو لا يجعلنا نشهد وقائع القصة كما لو كنا احد شخوصها ، بل نبعد عنها لأن ثمة غشاء صفيضاً وحاجزاً سميكاً يحجبها عنا ويجعلنا بعيدين عن تصورها لأنها من ناحية تتناقض والمعقولية التي يجب ان يلتزمها الكاتب في قصصه ليقدم لنا الحياة الواقعية المعقولية التي نعيشها ونحيها ، ولأن الكاتب من ناحية أخرى يتدخل برمته في القصة . وهذا هو ذا يستمر في وصفه تحول الزوج من حال الى آخر :

« وأصبح ذلك الأب الرحيم والزوج الكريم الذي كان يضن بأولاده ان يعلق بهم الذر ، وزوجته ان يتوجه لها وجه السماء ، أبا قاسيا وزوجا سليطاً ، يضرب اولاده كلما دنووا منه ، ويشتم زوجته وينهرها كلما رأها وأصبح ذلك الفبور الضئين بعرضه وشرفه لا يبالى أن يعود الى المنزل في بعض الليل في جمع من عشراته الاشرار فيقصد بهم الى الطبقة التي انام فيها أنا وأولادى فيجلسون في بعض غرفها ، ولا يزالون يشربون

ويقصفون حتى يذهب بعقولهم الشراب فيهاتجاوا ويرقصوا ويمثرا الجو سراخا وهنافا ثم يتعادوا بعضهم وراء بعض في الابهاء والجرارات حتى يلجموا على باب حجرتى وربما حدق بعضهم في وجهى أو حاول نزع خمارى على مرأى من زوجى ومسمع فلا يقول شيئا ولا يستذكر أمرا^(٨٥)

والمفلوطى لم يهينء لنا هذا التحول في حياة الزوج ، ولم يصيغه بالصيغة الواقعية التي تجعل تقبله سهلا ، لذا بدا الزوج في تصرفاته مفاجرا تمام المفاجرة لنفس الشخصية التي تقدمها المفلوطى في بداية القصة ، فعلى انتقاله من حياة إلى حياة أخرى مخالفة مفتعلة متطلعا على الحدث لأنه لم يمهد له تمهدا طبيعيا ينchezه من هذا التكلف . ولقد أوقع المفلوطى في هذه الأخطاء الفنية أنه حاول معالجة بعض المشكلات الاجتماعية بشكل قصصى ، لا بالأسلوبقصصى فنى ، إلى جانب أنه يضع في اعتباره أولا وقبل كل شيء الإجاداة اللغوية والإبداع الموسيقى فيها ، لا إجاداة القصة من حيث تصميمها الفنى ، وتحريك شخصها ، واعطاء الحوار صيغة حيوية تجعل له قيمة فنية في توضيح جوانب شخصياته القصصية . . لذا جاءت هذه المحاولات القصصية عنده أشبه بمقالات طويلة ، تميزت بعنودة لغتها التي تحولت عنده هي الأخرى إلى « زينة يعرضها وحلى يخيل بها لا أداة لنقل معنى أو تصوير احساس أو رسم فكره »^(٨٦) .

ولقد كانت المفلوطى نزعة إلى نظم الشعر ، وترك فيه آثارا كثيرة ، لم يعثر أحمد حافظ عوض من هذا الشعر إلا على عشر قصائد أوردها في مقدمة (النظارات) بالطبعية الأولى التي ظهرت عام ١٩١٠ . . وهو نفسه الذي يشير إلى ونرة المظلوم من انتاج المفلوطى : « أما نظمه فأسورد منه ما عثرت عليه وإن كان قليلا من كثير ، وقطرة واحدة من بحر غزير ١٩٧٠^(٨٧)

وطبعى أن تدفع هذه النزعة الشاعرية ب أصحابها إلى أن ينتقى عبارته ، وينتخب لفظه ، ويحتفل بموسيقية جمله ، ويهم بالصلقل ، والإجاده ، والترادف ، والإزدواج ، أكثر من اهتمامه بالفكرة ، والمعنى ، والموضوع .

^(٨٥) (العبرات) ط ٩ من ٨٠

^(٨٦) (الديوان في النقد والأدب) - العقاد والمازنى - ج ٢ سنة ١٩٢١ ص ٢٤

^(٨٧) (النظارات) ط ١ - ١٩١٠ من مقدمة أحمد حافظ عوض - ص ١٨

ولو حاولنا الوقوف عند بعض قصائده لتبين لنا الى اي حد كان المفتوح في شعره مقلداً القدمين ، باحثاً عن اللفظ الغريب ، التاموسى ، حتى في قصائده التي اختار لها عنوان «الوجوديات» يقول في احداها :

وأن أصبحت قراء في مهمه قفر
وليس لما يطوى الجيدان من نشر
تجاور في قياعها الفيل بالحجر
ويزور عن ظلمائها البدر من ذعر
واحجارها ما يفعل الدهر بالحر
اثار شجاها كامن الوجود في صدرى
ولم يبق منه غير بال من الذكر (٨٨)

سقاها وحيا تربها وأبل القطر
طواها البلى طى المسحبح رداءه
مرابض آساد وماوى أراقتهم
يكاد يضل النجم في عرصاتها
لقد فعلت أيدي السوافى بتنزيتها
وقفت بها في وحشة الليل وقفنة
ذكرت بها العهد القديم الذى مضى

وإذا فتشرنا عن المعنى والمضمون في هذا الشعر ، لا نظرف سوى بمقدمة طلليلة كالتي كان ينظمها في افتتاحية القصيدة شاعر العصر الجاهلي ، وهذه المقدمة ان كانت تناسب عصرها ، فهي بلا شك لا تنسجم وذوق العصر الحديث ، بل والموسيقية العذبة التي اعتاد تراوحتها وسماعها انسان المجتمع المصرى في اول القرن من كاتب المنشلوطى ، كان نثره شعراً يذوب رقة وعذوبة ... ولو لم يختبر المنشلوطى لقصيده (الوجديات) وتركها بلا عنوان ، لما أخذ عليه هذا المأخذ ، فهو يصرف قارئه وسامعه عن كل شيء عدا محاولة البحث عن معانى الالفاظ المعجمية التي اوردها في قصيده ، كالآيات ، والغيل ، وال صحيح ، والمرصات ، والقيعان ، والرابض ، وغيرها من الالفاظ والكلمات التي يستبعد أن تكون من اختصار المنشلوطى الذى يتغنى ببنثره ... والمنشلوطى هنا وفي غير قصيدة من قصائده لم يزد عن كونه رتب الفاظاً ووضعها متجاورة ، مجرياً بينها شيئاً من التحقيق ، لا لما تضفيه اللحظة من معنى أو ظلال أو أضواء على المعنى العام للقصيدة ، بل من أجل هى الفاظ عربية قديمة ، أو قابلة للاستعمال ليس غير ، دون أن يكون وراءها شيء ، و « معلوم أن المرء يرتب المعانى أولاً في نفسه ثم يحدو على ترتيبها الالفاظ ، وأن كل زيادة في اللحظ لا تقيد زيادة مطلوبة في المعنى ... » (٨٩)

(٨٨) (النظارات) ط ١ - ١٩١٠ من مقدمة احمد حافظ عرض ص ١٨

^{٨٦} (الديوان في الأدب والتراث) العقاد والمأذن - ج ٢ - ص ٢٢

ومما يدعم قولنا بأن المفلوطي في بعض شعره كان يحاكي الاقمين في تصايرهم ، أذ لم يكن يصدر عن عاطفة جياشة ، أو تجربة ذاتية ، انه ينفي وجده وصيانته ويرى أن المهزونين من أمثاله لا يعيثون بوصول أو هجر :

لعمرك ما راحت بلبي صبابة ولا نازعني مهجتي سورة الخمر
ولا هاجني وجد ولا رسم منزل غفاء ولكن هكذا سنة الشعر
ومن كان ذا نفس كنفسي قريحة من الهم لا يعني بوصل ولا هجر (٩٠)

وفي قصيدة أخرى تتضمن معلماً الصورة عند المفلوطي : لو انه اوتى موهبة قصصية حتى ، لا يستطيع ان يجعل القصيدة تنبض بالحركة ، والحيوية ، والصراع ، ولرسم لنا الشخصية رسماً داخلياً ، وصور لنا صراعها مع الظروف المحيطة ، وجعل منها مأساة يعلق أثراً في النفس والقلب ، لكنه لم يفعل شيئاً من هذا وراح يرسّن الانفاس . بعضها الى جانب بعض ، وبلا اعتبار لمعناها أو محوها .

والقصيدة يحاول فيها المفلوطي تصوير حال عامل فقير ، يقول على لسانه :

دهرا فلم تنكل ولم انكل
تصادم الجندل بالجندل
لكتها طائت عن المقتل
من عيشها ان انا لم اقتل
ولا يأمل الصابر ان تنجلى

كائما شدت الى يذيل
يذرون دمع الثاكل المرمل
وشخاص في المهد لم يحول
حذار يوم الحادث المثلث
في العيش على الفارس الأعزل (٩١)

زاحفت ايامي وزاحفني
لا عزمها واه ولا عزمتى
رمت فلم تبق على مفصل
وليتها أصمت فما أبتفى
لا خير في الصبر على غمرة
وفيها يقول :

أبیت والاجفان في سهدها
بين صفار سهد في الدجا
بين ضعيف الخطو لم يعتمد
يدعون أاما تتلطى اسى
ووالد عيما باسعاهم

وهكذا لم يقدم لنا شيئاً مرتبطاً بالحياة الإنسانية ، أو التجارب البشرية فالعاطفة التي تهز القارئ والسامع غير موجودة ، والموسيقى الداخلية التي تسرى في نفم حلو متصل رتيب ، تفقدها في هذه التصيدة . وكان لزاماً عليه أن يحتفظ بوجودها خاصة وأنه يبغي التأثير في نفس السامع والقارئ باختياره هذه اللمسة بالذات ... لكن لأنجد فيها شيئاً جديداً يدل على ذاتية مختلفة لما الفناء في المصائد العربية القديمة .

وإذا انتقلنا إلى نثره ، وجدنا أنه يرويه عن وجданه ، حيث يتغنى بفرديته ، ويعرض صوره من خلال ذاته وعبر نفسه ، شأنه في ذلك شأن الرومانسيين الذين لا يغفلون أنفسهم أبداً ، وينظر إلى الشئون التي يتصدى لكتابتها فيها نظرة شاعر لا يرى من الأشياء إلا ظواهرها وسطوحها فلا يتعقب ولا يحلل ، ولا يفسر السلوك ، فلم يتع لمقالاته التصصية ومصوره الكلمية أن تصل إلى منطقة الخلق والابتكار ، فهو فيها ذاتي لا يستطيع تغليب الموضوعية والقصة عن موضوعي في المرتبة الأولى .

وتقف عندئذ (نظراته) ثروة لغوية يفيد منها المتلذبون وطلاب المدارس ، يحفظون أسلوبها ، ويتعجبون بموسيقاتها ، ويضمنون عباراتها موضوعاتهم الإنشائية : كما قال ذلك المرحوم الاستاذ احمد لطفي السيد ، في حديثه عن (النظارات) امان ظهورها :

« انصح للثانية أن تجعل (نظرات) السيد مصطفى لطفي كتاب مطالعتهم . وانصح للناتية أن يحظوا منه ما استطاعوا من هذا الكتاب خير ميرب لملكة الانشاء ... » (٩٢) .

وربما كانت عنایته باللغة الى هذا الحد هي التي جعلت النقاد في عصره يتناولونه بالنقد من الناحية اللغوية وحدها ؟ فقد نقدها الاستاذ محمد مصطفى البهلوانى في صحيفة الافتخار ، ولكنه كان نقدا لغوايا صرفا ، قصد منه د الخطأ الللنطى ، الم ، صوابه ، والتبني على ، الغلط اللغوى ، واظهار

(٤٢) (المجربة) العدد ٩٣٠ - ٣ ابريل ١٩١٠ ، (فن الكتابة - نظرات السيد المقارطبي) احمد لطفى العبيد - من ١

« ما بالعبارة من شناعة الاستعمال » وارجاع الماخوذ الى اصحابه (٩٣) ..
ويرى أن هذه العناية الفائقة باللغة عند المقلوطي في قصصه الموضوعية كان
المراد ورائها تلهم القراء عن النظر في حظ كتابته من جلال المعنى وجمال
اللفظ ورقة الفكر ورشاقة الأسلوب .

وأصبحت القصة القصيرة عنده ميدانا يستعرض فيه الفاظه وأساليبه ،
ويحرص فيه على وجود التعبير من حيث البلاغة العربية كما يفهمها هو من
حيث الأكثر من المحسنات اللفظية ، والنموم ، والتشبيهات ، والاستعارات ،
لدرجة جعلت الاستاذ المرحوم ابراهيم عبد القادر المازني يتبعه في احدى
قصصه وأحصى ما ورد بها من المفعول المطلق : « وقد عدنا له الى
الآن ٥٧٦ مفعولا مطلقا لا ندرى الى أى رقم يرتفع العدد اذا استقصينا » (٩٤) .

وحتى هذا الجانب اللغوى في قصص المقلوطي القصيرة قد تعرض لنقد
تلاميه واحب قرائه ، فلقد وقف عند هذه النقطة الاستاذ احمد حسن
الزيات ، ورأى أن ضعف الثقافة عند المقلوطي ، وجنه بادب اللغة التي
يتخذها أداة لتعبيره الفنى ، هما اللذان منعا تحقيق صفة الخلود في قصصه
« أما صفة الخلود فيه فيمنع من تحقيقها امران : ضعف الاداة وضيق
الثقافة . أما ضعف الاداة فلان المقلوطي لم يكن عالما بلفته ولا بصيرا
بأدبهما . لذلك نجد في تعبيره الخطأ والنضول ووضع اللفظ في غير موضعه » (٩٤)

ولقد تناوله بالنقاش اللغوى أيضا استاذنا الدكتور طه حسين في
مجموعه المقالات التي نشرها متابعة بصحيفة الشعب تحت عنوان (نظرات
في النظارات) فوقف عند الخلط اللغوى في (نظرات) المقلوطي ، والخطأ
النحوى ، والبعد عن الحقيقة ، والابتدال في الأسلوب ، يقول عن العيب
الخامس والعادس في النظارات : « ان الكاتب على شفنه بجودة العبارة
وحسن الاشارة ، وكله بأن يكون كلامه فهما سهلا ، وخيفا جذلا ،
وأن يكون اسلوبه انيقا ولفظه رشيقا ، كثيرا ما يلجهه الخرج الى سخف في

(٩٢) (قصص المقلوطي) محمد مصطفى الهياوى ط ١ ص ٢٤

(٩٣) (الدبران في النقد والأدب) العقاد والمازنى - ج ٢ - ١٩٣١ ص ٢٤

(٩٤) (وحي الرسالة) - احمد حسن الزيات - ط ٢ مطبعة الرسالة ١٩٤٧ ص ٣٧٢

الاستعارة والتشبيه ، ويضطره الى أن يكون كلامه رثا غنا ، وأسلوبه ساقطاً مبتذلاً . وكثيراً ما تحمله تلة المادة اللغوية على اللحن الفظيع ، والغلط الشنيع ، والخطأ المخل في الاستعمال » (٩٦) .

ولئن كان المنفلوطي قد لاقى المجموع من ناحية لفته ، فإنه قد تعرض لاعنة من هذا المجموع حينما تناول النقاد والأدباء موضوعات قصصه ، و اختياره لشخصيات هذه القصص القصيرة : « فان المنفلوطي وان كان قد اجاد في أسلوبه القصصي السلس الجميل فقد فشل في مواضعه القصصية ورسم أشخاصه فيها فجعل مواضع اقصاصه تائهة يصح ان نضيفها الى مجاميع الامثل والمواعظ ... » (٩٧) .

والمنفلوطي عند اختياره موضوعات قصصه ، و شخصوصها ، لا ينس الا بقصص البائسين من العشاق ، والحزونين الذين نكتبهم الارزاء ، فهي قصص حزينة ، كليلة ، باكية ، « أولها عذاب وشقاء ، وآخرها يأس فموت أو انتحار ... » (٩٨) .

ومهما يكن من اهتمامه بالموضوعات الحزينة ، و اختياره للأبطال الذين تمثل فيهم ضيضة الانسان في المجتمع المصرى المتختب في أوائل القرن العشرين ، فإنه يعجز عن أن يتصل بالنفس الإنسانية ويفوض إلى أعماقها ، ويتتبه إلى دقائقها ويفقد عند استجلاء أسرارها ، ويمزج مشاعرها وإحساسها بمشاعره ومشاعر قرائه ، ويعطيها حياة من حياتهم وحركة من حركتهم ، لكنه لاكتفى بأن ذهب في عرضه لهذه الشخصوص إلى المذهب الرومانسي المتطرف الذي يشوه فيه الخيال صور الحقائق الواقعية ، فجاءت أشخاص قصصه

(٩٦) (الشعب) العدد الصادر في ٢٠ أبريل ١٩١٠ (نظرات في النثرات)
النثرة الثانية .

(٩٧) (الشيخ سيد العبيب وقصص أخرى) - محمود تيمور - المطبعة السلقية
١٩٢٦ ص ٤٤ - ٤٥

(٩٨) (أبناء العرب) ج ٢ - بطرس البستاني - بيروت ١٩٢٧ ص ٢٧٦

القصيرة بالتالي « أشباح ليس لها كيان ولا جسم ، تكاد تتلاشى امام عينيك من شحوبها .. » (٩٩) .

والنهاية عند المفلوطي في كل قصصه القصيرة واحدة ، او معروفة منذ البداية ، ففي قصة الحجاب يموت الفتى ويدينه المفلوطي بيده ، كما دفن من قبل الشاب البائس المسكين في قصة اليتيم وكما ماتت الأم وطفلتها الوحيدة في قصة الهاوية : « الان عدت من المقبرة بعدها دفنت صديقى بيدى وأودعت حفراً القبر ذلك الشاب الناضر والروض الظاهر وجلست لكتابة هذه السطور وانا لا أكاد أملك مدامعى وزفراتى .. » (١٠٠) .

وهكذا لم تجاوز القصة القصيرة عند المفلوطي سرد الخبر ، ولم تجاوز اعطاء النصائح والقاء المواعظ المطلة ... وانتسبت بالوعظ والارشاد والاصلاح ، كما دارت في دائرة ضيقة حدودها التقاليد الموروثة ، والقواعد الموضوعية ، والاداب الفطرية المسائدة ، وراحـت تأثر بالفصيلة المتقد علىـها وتنهى عن الرذيلة كما يراها الناس ، في الوقت الذى افتقدت فيه كثيرا من عناصر القصة الفنية القصيرة ، اذ اقتربت من المقال الاصلاحي أكثر من اقتربـها من فن القصة القصيرة ، وان كانت قد احتفظت ببعض عناصر القصة في الفكرة ، وفي السرد ، وفي الشخصيات ، وسياق الاحداث .

وبقدر اشتراك المفلوطي في نزعـته الاصلاحـية : نزعة الوعظ والارشاد مع صالح حمـدـى حـمـادـ ، بقدر ما يختلف عنهـ في الشـفـاعة والمـوضـوعـيـة عندـ النظر الىـ الـأشـيـاءـ ، وادراكـ الـبـوـاعـثـ والـدوـافـعـ الـنـفـسـيـةـ فيـ تـفـيـيرـ اـلـسـلـوكـ . واذا كان المفلوطي رومانـسيـاـ مـفـرـطاـ فيـ روـمـانـسـيـتـيـهـ فـانـ صالحـ حـمـدـىـ حـمـادـ فيـ قـصـصـهـ القـصـيرـةـ كانـ اـقـرـبـ الىـ الـوـاقـعـيـةـ وـأـمـيلـ الىـ اـخـيـارـ الـأـشـخـاصـ الـأـحـيـاءـ ، الـذـيـنـ نـرـأـهـ وـنـشـعـرـ بـوـجـودـهـمـ وـنـحـصـ مـشـارـكـتـاـ اـيـاهـمـ فيـ تـجـارـيـهـمـ وـمـشـكـلـاتـهـمـ .

(٩٩) (الشيخ سيد العبيط وقصص أخرى) محمود تيمور - المطبعة السلفية
١٩٢٦ ص ٤٥

(١٠٠) (العبرات) ط ٩ ص ٢٠

ثالثاً : محاولات محمد تيمور في (ماتراه العيون) :

وعلى الرغم من أن الحياة امتدت بمحمد تيمور إلى ما بعد قيام الثورة الوطنية عام ١٩١٩ ، إذ توفي في أواخر فبراير عام ١٩٢١ ، فإن آثاره القصصية التي تركها كانت تسبق ظهور هذه الثورة ، بل وأنه هو نفسه يعد أرهاصاً من أرهاصات ثورة مصر القومية ، فقد تابع نشر قصصه القصيرة ابتداءً من العدد (١٠٧) من صحيفة (السفور) الصادر في ٧ يونيو سنة ١٩١٧ وكان ينشرها في (باب القصص) تحت عنوان (ماتراه العيون) ، ونراه يحرض على تصدير كل قصة من هذه القصص بتعليق تصير ، حيث يقول : « وهي عدة قصص في مواضع مختلفة كل واحدة قائمة بنفسها لا علاقة لها بالغالية » (١٠١) .

ولعل هذا التصدير الذي حرض عليه محمد تيمور يوضح لنا إلى أي حد أدرك محمد تيمور عن وعي وفهم قيمة أن تكون القصة قصيرة ، وأن يكون لها موضوع واحد ، وخشي أن تفهم مقطوعاته هذه على أنها فصول متصلة الحلقات تستهدف كلها موضوعاً واحداً ، ولكنه أوضح أن لكل قصة موضوعها القائم والذي لا علاقة له بسواء .

وقد استمر محمد تيمور في نشر هذه القطع القصصية أعداداً متتالية ، حتى شهر أكتوبر من السنة نفسها ، ومعنى هذا أن نتاجه في القصة القصيرة يكاد ينحصر في عام ١٩١٧ ، بل وفي النصف الآخر من هذا العام وحده . كما يدل هذا أيضاً على أن آثاره في القصة القصيرة لاتعدى ست قصص . فهو من ناحية بعد خاتمة لمحاولات القصصية التي ظهرت في الفترة التي سبقت قيام الثورة المصرية ، وربما تكون محاولاته في هذا الميدان من اضخم المحاولات الأولى على الأطلاق ، كما أنه من ناحية أخرى قليل الانتاج كسابقيه ، مما قد يدل على أن القصة القصيرة لم تكن تستأهل في هذه الفترة

(١٠١) (السفور) العدد ١٠٧ - ٧ يونيو ١٩١٧ من ٣

بالذات أن يتخصص فيها كاتب ، ويجعلها ميدانه الأدبي الوحيد الذي يصلوه وبتحول . وربما كان تعدد جوانب محمد تيمور في الأدب والمسرح هو الذي دفع بكثير من الدارسين والباحثين إلى أن يضعوا آثاره القصصية في مرتبة أقل من آثاره في المسرح والشعر ، بل إن منهم من لا يذكر له نتاجه القصصي على أى نحو من الاتجاه ، فالأب لويس شيخو اليسوعي يقصر مكانة محمد تيمور على الشعر والمسرح وحدهما اذ يقول في ترجمته : « شفف منذ صباه بالأدب العربية فبرع فيها حتى انه نظم الشعر في الثانية عشرة من عمره وكتب في الجرائد ثم سُمِّ العمل بالسياسة وتفر من المنازعات بين الأحزاب ورأى ما عليه وطنه من التأخر في فن التمثيل . فقد دخل البلاد الأوربية ودرس الحقوق في باريس وهو يلاحظ مسارحها الكبرى حتى أتقن أصول ذلك الفن وتحصل بترقيته في بلاده ، فالف لذلك جوقاً مختاراً امتاز بمهارة التمثيل (١٠٢) » . ومن الدارسين من أوقف جهود محمد تيمور عند المسرح وحده ، مثلاً وناقداً ومؤلفاً ومخرجاً ، فهو رجل المسرح المصري الحق ، وكثير كتابه ، وأخلاص خلصائه « لئن قلت أن التمثيل كان قبلة تيمور في مختلف أدوار حياته فأنتي لا أقرر غير الواقع الذي شهد به كل من اتصل بتيمور » (١٠٣) . وذلك لأن محمد تيمور كتب للمسرح مسرحيات امتازت بطابع مصرى أصيل منها : العصفور في القفص ، عبد الستار أفندي ، والهاوية والعشرة الطيبة . وهناك من يضع محمد تيمور من أوائل الذين كتبوا في النقد المسرحي في أدبنا العربي ، وفي الأدب المصرى بصفة خاصة : « ورائد النقد المسرحي في نهضتنا الحديثة هو محمد تيمور ، الذى تتفق بثقافته مسرحية عميقة ، حين كان يدرس الحقوق في فرنسا ، وعالج الكتابة للمسرح ... » (١٠٤) .

وتحت عنوان (محمد أحمد تيمور ١٨٩٢ - ١٩٢١ / ٢ / ٢٤) كتب الأستاذ يوسف أسعد داغر : « أديب مصرى شاعر ، ناشر ، وكاتب

(١٠٢) (مجلة الشرق) تشرين الثاني ١٩٢٦ - ص ٨٦٢ - ٨٦٣

(١٠٣) (مجلة الرسالة) - العدد ٢٤٩ - ١١ مارس ١٩٤٠ - مقال ذكي طليميت عن محمد تيمور الممثل والناقد والمؤلف المصرى .

(١٠٤) (الأدب العربي في آثار الدارسين) الجزء الخاص بالفنون الأدبية - (محمد يوسف نجم - ط ١ - ١٩٦١) بيروت ص ٣٦٧

تابعين ، ونقد مسرحي عمل على رفع فن التمثيل العربي بتحديد أصوله وأحكامه ورفع مستوى ، بانتقاء الأجواء التمثيلية ومراعاة استعداد الممثلين السيكلوجية وائلافها مع الأفراد التي يعهد بها إليهم ٠٠٠ (١٠٥) .

وهذا يوضح لنا إلى أي حد كان محمد تيمور شفوفاً بالمسرح والفقد المسرحي والتاليف فيه ، لدرجة أنه أصبح الفنان الأول الذي غلب عليه بعد الشعر ، فقد بدأ حياته الأدبية شاعراً ، يتحذّل موضوعات شعره لا من البيئة الواقعية على نحو ما ستر في تصميمه التصويري ، بل إنها كانت قصائد رومانسية يغلب عليها عنصر الخيال ، ثم تحول بعده إلى النقد المسرحي ، حيث نشر على صفحات (السفور) سنة ١٩١٨ - ١٩١٩ مقالات متعددة حول التمثيل الفني واللائق ، وأنواع الروايات الفنية ، وأنواع التمثيل اللائق ، وأسباب تدهور التمثيل الفني .

ومع ذلك ، وب الرغم أن القصة القصيرة لم تشقى من ادبه إلا حيزاً ضئيلاً ، فإن النقاد يجمعون على أنه « منشئ الأقصوصة المصرية ومبتكر التصوير الواقعى للحياة الاجتماعية » (١٠٦) . بل إن منهم من يرى أن « تاريخ القصة القصيرة في مصر لا يكمل إلا بالوقوف عند آثاره القليلة » (١٠٧) . وليس من شك في أن ثمة مقومات ثقافية كونت شخصية تيمور القصصية ، وجعلت تصميمه القصيرة ذات قيمة كبيرة في تاريخ القصة المصرية القصيرة ، ولعل أول هذه المكونات الثقافية سفره إلى فرنسا واحتلاطه بالبيئة التي كانا منقل عنها ، وتنتجه في ترجمتنا إليها ، فقد انقذ بذلك اللغة الفرنسية وأجاد قراءة آثارها القصصية والفنية ، وهو هنا يختلف عن المنفلوطى الذي لم يهجر مصر ، ولم يعرف لغة أجنبية سوى العربية . وليس هذا نحاس بل إن السنوات التي قضتها تيمور في فرنسا كانت ذات أهمية كبيرة في تكوينه الفكري والنفسى ، ذلك أن البيئة التي عاش فيها كانت تختلف تمام الاختلاف

(١٠٥) (مصادر الدراسة الأدبية) يوسف اسعد داغر - ج ٢ منشورات أهل القلم في لبنان - بيروت ١٩٥٦ من ٢٢٦

(١٠٦) (في الأدب العربي الحديث) كراتشفييفسكي - مجلة الرسالة العدد ١٧٤ نوفمبر ١٩٣٦ من ١٦٠٨

(١٠٧) (فجر القصة المصرية) - يحيى حقى - المكتبة الثقافية من ٥٩

عن البيئة المصرية في نظم حياتها ، وسياساتها ، مما اتاح للقصة القصيرة فيها فرصة التبلور والظهور مبكرة ، فهي بيئة الحرية والديمقراطية والمساواة « بيئة الاستقلال في الرأي والعمل والاعتماد على النفس ، بيئة الثورة الفكرية والتعلم والنقد الصحيح .. » (١٠٨) .

وقد رأينا أن بيئة هذه سماتها وخصائصها المميزة في الفكر والفن ونظم الحياة والسياسة ، تساعد مساعدة واضحة على ظهور فن القصة القصيرة وتسبق فيه غيرها من الأمم التي لا تنعم بالحرية ، ولا تتحذ الحياة الديمقراطية غالبة لها ، ولا تسودها الروح العلمية ، ولا تلتزم التفكير العلمي في تفسيرها للأشياء والظواهر والتجارب الاتسائية التي يمر بها الفرد في حياته .

وثاني هذه المكونات الثقافية التي كونت شخصية تيمور القصصية ، هو استعداده النفسي وميله الطبيعي للكتابة سواء في الشعر أو في المسرح أو في القصة القصيرة ، يضاف إلى ذلك حبه التقليد وشغفه بالمحاكاة ، فإذا ما رأى مشهداً ملتنا للنظر استطاع أن يروي حوادثه بدقة واتقان مهما قدم عليه الوقت ، واستطاع أن يصور لك بحديثه صور الأشخاص وحركاتهم ويكلمك بكلامهم ، فقد أمتاز « بدقة الملاحظة وثبوت المشاهدات وانطباعها في ذهنه ثبوتاً تاماً ، وانطباعاً مدهشاً ، وكان بطرته ميلاً للتقليد ومتقناً له غالية الاتقان » (١٠٩) .

وامتزجت صفاته الخاصة وجبه للتقليد والمحاكاة بما رأه في فرنسا من ظهور شخصية الفرد ، وسيطرة النزعة القومية في الأدب والفنون ، وعملنا على تكوين فكره واتجاهه الفني سواء في مسرحياته التي كتبها أو في قصصه القصيرة التي أبدعها ، فنادي بضرورة خلق أدب قومي يعبر عن نزاعتنا وبولنا وأهواننا وشخصياتنا ، المستقلة ، ودعا أيضاً إلى تشيد مسرح محلي يغذى مبول الشعب الفنية .

(١٠٨) (ويمض الروح) محمود تيمور ط ١ مطبعة الاعتماد - ١٩٢٦ ص ١٦

(١٠٩) (ويمض الروح) - محمود تيمور ط ١ مطبعة الاعتماد - ١٩٢٦ ص ٢٨

وتاكيدا لهذه الدعوات التي نادى بها ، والتي تميزب بديمقرطيتها ، حاول محمد تيمور أن ينزع عن نفسه لباس الارستقراطية ، فتمرد على طبقته وخلع رداء الارستقراطية وراء ظهره ليندمج في الطبقات الشعبية ، يدرس أفكارها ورغباتها ، ويعرف عن قرب إلى ناقصها ومعايبها ، ليجعل من تخصصه ومسرحياته صورة للحياة ، صادقة ، حية مفعمة ، « فجاعت فتحا جديدا في عالم القصة المصرية ، وحللت باسهاب نقسيات الطبقة الدنيا من المصريين وأخلاقهم وأيامهم أشياء كانت خفية من الجمهور .. » (١١٠) .

ولم يقف تأثيره عند حد الثقافة الفرنسية وحدها ، بل انه أيضا تأثر بالبيت الثقافي العام لعصره ، وما ساد من دعوات للإصلاح ونقد العيوب الاجتماعية ، وتمثل هذا جليا في اختياره لموضوعات قصصه القصيرة وخواطره التي كان ينشرها تباعا في صحيفة السفور وهو يقرر هدفه هذا في كثير من الأحيان ، اذ ييفى نقد عيوبنا الاجتماعية ووصف البيئات التي هي في حاجة الى اصلاح : « لعلى بكتابه هذه الخواطر أشرح لابناء وطني سرا من أسرار تأخر المصريين » (١١١) .

وإذا حاولنا تبيان خصائص القصة القصيرة عنده ، لنرى الى اي حد أفاد محمد تيمور في فنه من هذه الثقافات التي ثق نفسيه بها ، لوجدنا انه احتفظ في قصصه التي كتبها بالوحدات الثلاث للدراما الفرنسية الكلاسيكية التي تظهر لنا حدثا واحدا ، في مكان فرد ، وفي زمان معين محدود ايضا .. فيما تکاد قصصهن قصصه تخلون هذه العناصر الثلاثة ، بالإضافة الى الشخصية وعنصر الحوار الذي هو السمة الفالبة لفن المسرحي . وهذا يدل على ان تيمور في قصصه القصيرة قد تأثر بالمسرح الى حد بعيد .

فهو في كل قصصه يعني بالوصف المكانى عنایة فائقة اذ يحرص على ان تكون جزئيات هذا المكان مذكورة ، وتفاصيله محدودة ، وكانه في ذلك

(١١٠) (الثقافة المقصصية في مصر) محمد أمين حسونة - مجلة « الحديث » العدد ٧ تموز ١٩٣١ - من ٤٩٢

(١١١) صحيفة (السفور) العدد ١٧٠ - ١٩ سبتمبر ١٩١٨ - محمد تيمور (لم بقوه ولين بالتراب) من ٢

مهندس الديكور في المسرح ، اذ يعد المنظر اعداداً كاملاً ، وبهيء للمكان الذي ستقدم فيه احداث المسرحية التئمية الواقعية ، التي لا تترك جزئية من جزئيات المكان الا وتجعلها مائة امام اعين المشاهدين . فان قصة محمد تيمور (في القطار) يتخذ لها مسرحاً عربة القطار مقلقة الباب ، وقصة (عطفة الـ . . . منزل رقم ٢٢) تحدث هي الاخرى في مكان ، كما ان (بيت الكرم) يلعب فيها المكان دوراً كبيراً ، اذ نجده يمثل عنصراً اساسياً من عناصر القصة ، وقصة (حفلة طرب) يصورها في مكان هي الاخرى « قهوة » . وكذلك الحال في بقية قصصه .

واحتفاله بعنصر المكان يعد جديداً في تاريخ القصة المصرية القصيرة في الفترة التي سبقت قيام الثورة الوطنية ، فلم يكن المتلقطى يعطي للوصف المكانى عنابة تذكر ، كما ان صالح حمدى حماد وان كان يشير الى المكان الذى يدور فيه الحدث او يهتم ببعض تفاصيله ، فانه لم يكن شغله الشاغل على نحو ما نرى في قصص محمد تيمور ، فهو حريص جداً على ذكر اسم المكان ، وتحديد ، بصفاته واسمائه ، فلا تفت نقلب صفحه من صفحات قصصه حتى تقابلنا أسماء أماكن بذواتها وكما هي في الواقع : سبلندريلار و (أوبليسك) و (أركل) و (حانوت شيكوريل) و (شлага) و (قهوة البسفور) و (ميدان عابدين) و (مصر الجديدة و (لونبارك) (١١٢) .

ولا نعجب اذا نرى أسماء هذه الأماكن الكثيرة في قصصه ، فان معظم أسماء وعنوانين قصصه تدل هي الأخرى على أماكن بذواتها : (عطفة الـ . . . منزل رقم ٢٢) و (بيت الكرم) و (في القطار) وغيرها ، أما تحديده للزمان فهو لا يقل عن اهتمامه بعنصر المكان في قصصه حتى انه احياناً يذكر الوقت الذى استترقه الحدث : « وأمسك بالجريدة — جريدة وادى النيل — ولبث دقيقتين » و « وصلنا مصر الجديدة بعد عشرين دقيقة . . . » .

ومحمد تيمور في تصويره للشخصيات « كان يحاول ان يرسم كل

(١١٢) انظر قصة (عطفة الـ . . . منزل رقم ٢٢) وقصة (صقاره العيد) وقصة الهندسى الدقيق الحكم للعطفة والشارع والمصر .

شخصية بما يحددها من الملامح والزى والحركة حتى تستقر صورتها فى النفس ؟ وكأنما يراها القارئ بعيشه ولم يكن من غرضه تعمق نفسيتها » (١١٣) ٠

وكان سببـهـ فى هـذـا الـاـهـتـمـام بـتصـوـيرـ الشـخـصـيـةـ مـنـ الـخـارـجـ ، فالـشـيخـ فـيـ قـصـةـ (ـ فـيـ القـطـارـ) اـحـمـرـ الـوـجـهـ بـرـاقـ الـعـيـنـينـ يـدـلـ لـوـنـ بـشـرـتـهـ عـلـىـ اـنـهـ شـرـكـىـ اـلـاـصـلـ ، وـكـانـ مـسـكـاـ مـظـلـلـ اـكـلـ الدـهـرـ عـلـىـ هـاـشـمـ طـرـبـوـشـ فـكـانـتـ تـصـلـ اـلـىـ اـطـرـافـ اـذـنـيهـ .. وـالـمـفـنـىـ اـلـأـوـلـ فـيـ قـصـةـ (ـ حـفـلـةـ طـرـبـ) شـابـ اـسـوـدـ الـبـشـرـ يـظـهـرـ لـىـ اـنـهـ مـنـ اـمـ زـنـجـيـةـ وـابـ مـصـرـ اوـ اـنـهـ نـوبـيـ مـنـ اـهـلـ اـسـوانـ ، اوـ عـاـمـلـ مـنـ عـمـالـ العـنـابـرـ فـيـ مـصـرـ ، لـهـ اـنـفـ طـوـيلـ يـكـادـ يـلـتـنـمـ مـعـ شـفـتـهـ الـيـسـرىـ وـعـيـنـانـ سـوـدـاـوـانـ بـهـمـاـ جـمـالـ عـيـثـتـ بـهـ يـدـ السـهـرـ وـالـخـرـ وـشـارـيـهـ قـصـيـرـ كـرـيـشـ فـرـشـةـ تـنـظـيفـ الـاـسـنـانـ ، وـكـانـ مـرـتـديـاـ بـدـلـةـ بـيـضـاءـ ، وـبـهـ بـقـعـ سـوـدـاءـ (١١٤) ٠

وـالـمـفـنـىـ اـلـثـالـثـ فـيـ نـفـسـ الـقـصـةـ كـانـ مـرـتـديـاـ جـلـابـيـةـ بـيـضـاءـ ، وـحـزـاماـ مـنـ المـنـادـلـ الـحـمـرـاءـ الـكـبـرـةـ ، وـجـبـةـ زـرـقاءـ ، وـطـرـبـوـشـاـ مـنـ غـيرـ (ـ خـوـصـةـ) لـمـ يـلـقـ لـحـيـتـهـ مـنـذـ أـيـامـ نـظـهـرـتـ شـعـورـهـ فـيـ وـجـهـ كـمـاـ يـظـهـرـ النـخـيلـ فـيـ الـأـرـضـ الـقـحـلـاءـ .. ، وـلـاـ شـكـ اـنـ هـذـاـ يـدـلـ عـلـىـ مـيـلـهـ لـلـسـخـرـيـةـ وـاـنـتـخـابـهـ مـفـارـقـاتـ الـحـيـاـةـ وـالـشـخـصـيـاتـ الـفـكـاهـيـةـ الـتـىـ يـجـعـلـهـ الـمـحـورـ الـذـىـ تـدـورـ حـولـهـ الـقـصـةـ ، بـيـنـمـاـ لـاـ يـنـسـىـ تـحـديـدـهـ لـلـوـنـ الـشـخـصـيـةـ وـشـكـلـهـ وـاـحـيـاناـ نـسـبـ اـطـوـالـهـ . فالـسـائـقـ فـيـ قـصـةـ (ـ صـفـارـةـ الـعـيدـ) لـهـ شـارـبـ يـشـبـهـ جـسـمـ الـكـعبـ لـهـ رـاسـ لـهـ اـرـبعـ اـرـكـانـ يـشـبـهـ مـصـطـحـهـ الـمـرـيـعـ (١١٤) ٠

ومـحمدـ تـيمـورـ بـهـذـاـ يـحـرصـ عـلـىـ تـقـدـيمـ الشـخـصـيـةـ تـقـدـيمـاـ مـسـرـحاـ ، يـخـاطـرـ فـيـهـ عـلـىـ أـبـعـادـ الشـخـصـيـةـ وـخـطـوـطـهـ الرـئـيـسـيـةـ ، فـلاـ يـغـفـلـ كـيـانـهـاـ

(١١٢) (فـنـ الـقـصـةـ انـقـصـيـرـةـ فـيـ اـدـبـناـ الـحـدـيـثـ) دـ . عـبدـ الـحـمـيدـ يـونـسـ - دـارـ الـعـرـفـةـ صـ ٤٢

(١١٤) (السـفـورـ) الـعـدـدـ ١٢٤ـ - ٢٤ـ اـغـسـطـسـ ١٩١٧ـ مـنـ ٧ـ الـقـصـةـ الـرـابـعـةـ (ـ حـفـلـةـ طـرـبـ) ٠

(١١٥) (السـفـورـ) الـعـدـدـ ١٢٦ـ - ٧ـ سـبـتمـبرـ ١٩١٧ـ مـنـ ٧ـ الـقـصـةـ الـخـامـسـةـ (ـ صـفـارـةـ الـعـيدـ) ٠

الفيزيولوجي العضوى ، وما يتصل بذلك من تحديده لطولها ، وعرضها ، ولون بشرتها ، وكذا يحافظ على كيان الشخصية الاجتماعى والسيكلوجى .

ويقطن — كدارس للمسرح وكاتب له — إلى وجود عناصر قادرة على احداث التأثير في العمل الدرامي ، إلى جانب الشخصية وال الحوار ، تلك العناصر المشتقة من الحركة والتجميع الذى يقوم به مئلون عديدون ، والحركة والاشارات والارشادات التى يقوم بها الممثل الفرد ، إلى جانب عنصر التصميم الذى يبدو في بناء الديكورات أو المناظر ، فضلاً عن الملابس وهى ضرورة في العمل الدرامي ، حيث تتكامل مع التصميم والرقص ، ولانجده يرسم شخصية في قصصه الا ويحدد زيها ، وملامح ملابسها .

نالمفى الأول في (حفلة طرب) كان « مرتد يا بدلة بيضاء ، وبها بقع سوداء » .

والثالث كان « مرتد يا جلابة بيضاء وحزاما من المناديل الحمراء الكبيرة وجبة زرقاء ، وطربوشًا من غير خوصة » .

ومحمد بك في (بيت الكرم) نزل من الحرير الى السلطك « وهو مرتد جلابة بيضاء وعباءة من الحرير الأبيض ... »

والقصة القصيرة في ادب محمد تيمور تتحشد بالشخصيات الثانوية ، فيكاد يضيع في خضمها دور الشخصية الرئيسية ، وكأنى به في مثل هذه القصص كثيرة الشخصيات كان يريد ان يقدم لنا موقفا حواريا او مشهدا دراميا تتحرك الشخصوص فيه حركة درامية مرسومة على النحو الذى يريد لها المخرج المسرحي ... فقصته (حفلة طرب) ليست الا مشهدا مسرحيا يقدم لنافيه الكاتب أعضاء الا (« كورس الفنانى » فردا فردا ، بشكله ، ورسمه) ، ودوره في الكورس ، الأول ، ثم الثاني فالثالث ، والرابع وهكذا مع باقى الشخصيات وهم ثمانية ، « جماعة مختلف المشارب خارج القهوة متهدى الأمبال فيها تعوزهم ريشة المصور لترسم للناس الصور المضحكة المبكية التي تبدو على وجوههم » (١١٦) (١١٦)

(١١٦) (السفور) - العدد ١٢٦ - ٧ سبتمبر ١٩١٧ - من ٧ قصة (صفاراة العيد) .

والشخصوص في « بيت الكرم » خمسة يقدمهم لنا شخصية اثرب أخرى ، بملامحها وسماتها ، ومزاجها ، وزيتها ، وصورتها الخارجية ، دون تعمق فيها وراء هذه الصورة ، وكانما كان احتفاله بكثرة الشخصيات في قصصه يفرض نفسه على القصة التصويرية عنده فرضا ، فلا يكاد يفلت منه . وربما كان مرجع ذلك إلى تأثيره الشديد بالمسرح والفن الدرامي والمواضف الدرامية ، ومدى أهمية وجود الشخصيات على خشبة المسرح ، فقد احتلت الشخصية مكان الصدارة في كل الأعمال الدرامية ، وشكلت العنصر الأساسي ، بل العنصر الوحيد الذي لا يصلح عنصر سواه في البناء المسرحي ، منذ عصر أرسطو حتى الآن ، فلا تخلو مسرحية ما من عنصر الشخصية ، ويحتم الكاتب الألماني (لستنج) أن تكون الشخصية هي أساس الكتابة المسرحية (١١٧) .

ويعرف (هوارد) المسرحية بقوله إنها « تجتمع لأشخاص عديدين » (١١٨) .

وقد فطن محمد تيمور إلى حقيقة وجود الشخصية في العمل المسرحي وإنعكس هذا وبالتالي على ما كتبه من قصص قصار ، فامتلاط قصصه بمثل هذه الشخصيات المسرحية ، وتلمح ذلك في قصته (صفاره العيد) التي تصف لنا حال طفل يتيم الأب والأم ، وسط رفاقه من الأطفال في يوم العيد ، وبظل مع الأطفال في لعبهم ومحهم ، وتسير القصة وكانتها لمسة شعورية ، خالصة ، لو لا كثرة الشخصيات الثانوية والتي لا داعي لها على الإطلاق وكانت يزيد أن يؤكد لنا أنه انتخب هذه الصورة من الواقع ، فراح يهتم بوصف جزئيات هذه الصورة من الحياة في المطفة ، فتفقد يذكر شخصيات ثانوية تعيش على هامش الحدث مما أثقل القصة . إذ احتل وصف هذه الشخصيات ثلاثة أرباعها ، فمنهم الخصي الذي يجلس أمام باب القصر ، وسائق العربة الكارو ، والشيخ رئيس الطريقة النقشبندية ، وبائع الحلوي ، والفتوة ، وذلك كله إلى جانب شخصية الطفل اليتيم ، والأطفال من رفاقه .

(١١٧) انظر (فن كتابة المسرحية) تأليف لايونس ليجرى - ترجمة دريني خشبة ص ١٩١

(١١٨) انظر - (المسرحية من احسن الى اليرت) لريموند وليمز - ترجمة د فايز السكتدر ص ١٤

ويلاحظ أنه يحرك الشخصيات تحريراً درامياً ، يعني فيه بالإشارة والايقاع واللفتة ، وكأنه المخرج المسرحي يشير إلى الممثل بما يجب عليه القيام به من حركات وأشارات وتلميحات ، داخل الدائرة المحددة التي يحددها له ، وفي الأطار المرسوم . فالشيخ في قصة (في القطار) يخلع المركوب ، ثم يجلس على الكرسي ، ولابد من أن تكون جلسته الربعة ، ثم يبصق على الأرض « ولابد أيضاً من أن يكون البصق ثلاث مرات » ، ثم يمسح شفتيه بمنديل ، والمنديل لونه أحمر ، بلون المركوب ... وبعد ذلك يخرج الشيخ مسبحته من جيبه « وقد أعدها له المخرج من ذات المائة جبة وحبة » ثم يردد الشيخ اسم الله ، والنبي ، والصحابة ، والأولياء الصالحين .

وفي قصة (عطفة الـ ٠٠٠ منزل رقم ٢٢) نجده يدخل غرفة عمله بالوزارة ويجلس أمام مكتبه ، ثم يمسك بالجريدة ، وهي جريدة وادى النيل . ويظل هكذا دقيقتين « وهو هنا يهتم بالزمن الذي يجب أن تستقره القراءة » ثم يلتفت إلى الباب فيري زميله أمين على بيته السلام ، ولا يكفى تيمور المخرج المسرحي بأن يجعل الشخصية تتذرد بالسلام فحسب ، بل لابد لكي يتم المشهد المسرحي من أن يقول القاسم : « صباح الخير يا أبو على » ... فيلقي أبو على بالجريدة على المكتب ويرد السلام بأحسن منه ، وبثواب أمين على فيثاء أبو على هو الآخر .

وفي قصة (صفار العيد) نراه ي quam الاستاذ تصير القامة على المشهد المسرحي فقط لتتم الصورة الدرامية ، ولتكمel عناصر المشهد وتفاصيل الصورة « وفي تلك الساعة من استاذ تصير القامة طويل اللحية يسير الهوينا في طريقه وهو يداعب لحيته بيده اليسرى ومسبحته بيده اليمنى » (١١٩) وقارئ هذه القصة سيدرك أن هذه الشخصية دخيلة على الحديث كغيرها ، إذ لا دور لها ولا تأثير فيها يحيط بها من شخصيات ، فقط ندرك أن قيمتها في القصة تمثل الدور الذي يلعبه « الكوميارات » في بعض المشاهد المسرحية والسينمائية ، وهو الذي يحركها ويرسم لها حركاتها وسكناتها وأشاراتها ، دون أن تتحرك الشخصية حركة طبيعية ، فالاستاذ يسر الهوينا ، ويداعب لحيته ، ويمسك بيمناه مسبحته ، ويسراه لحيته ، والطفل اليتيم يقف بجوار

(١١٩) (السفور) العدد ١٢٦ - ٧ سبتمبر ١٩١٧ ص ٧ قصة (صفار العيد)

الأطفال خجولاً من لباسه القذر واقدامه الحافنة « ثم يضع يديه خلف ظهره وهو يتسم » (١٢٠) .

ويؤكد وجوده في كل قصة أنه يقدم لنا نفسه كشخصية رئيسية ، تدير الحوار ، وتتفرد الأحداث ، وتقوم بدور فعال في التشخيص ، وفي السرد ، وفي ابداء وجهة النظر ، فهو يجعل من نفسه عوضاً عن الشخصية المحورية في العمل الدرامي ، وهي تلك الشخصية التي تتولى القيادة في آية حركة أو قضية « وبدون الشخصية المحورية لا يمكن أن تكون مسرحية لأن الشخصية المحورية هي الإنسان الذي يخلق المصراع ويجعل المسرحية تتحرك إلى الأمام » (١٢١) . ولعل هذا هو الذي جعل أحد الدارسين يضع هذه الشخصيّة القصيرة في مرتبة المقالات : « بهذه الشخصيّة إذا صرّح أنها شخص ، وهي ملاحظات وتجارب شخصية يقصها المؤلف في ضمير المتكلم فهي أن تسمى مقالات أقرب من أن تسمى قصصاً ، ذلك لأن فكرة القصة هي الا يظهر المؤلف فيما يقص وقل أن يكون حاكياً عن نفسه فلذلك لن نتكلم عن هذه لأنها ليست قصصاً بمعنى الكلمة ، وإنما هي مقالات اجتماعية وملاحظات ومشاهدات ... » (١٢٢) .

والواقع أنا نخالف هذا الرأي ولا نتفق معه ، فنان محمد تيمور في قصصه التصويرية اقرب إلى الموضوعية التي يقتضيها الفن القصصي ، كما أنه أشد قرباً إلى محاكاة الواقع وتمثيله في القصص التي كتبها ، ولئن صدق وصف قصص المفلوطي بأنها مقالات اصلاحية ، فإنه لا يصلح باى حال من الاحوال أن يكون حكماً منضبطاً سليماً على قصص محمد تيمور .

ونحن لا يمكن أن نعيّب عليه اتجاهه إلى حد ما نحو الاصلاح الاجتماعي ، فقد كان ذلك اسلوب العصر ، ودينته ، ولكنه حاول من جانبها نقد العيوب الاجتماعية والمشكلات البارزة في المجتمع « باللغز لقد ارتكب إنما هؤلا

(١٢٠) المصدر السابق .

(١٢١) (فن كتابة المسرحية) - ترجمة دريني خشبة ص ٢١٢
(١٢٢) (القصص في مصر) - معاوية محمد نور - السياسة الاسبروعية -
العدد ٢٠٠ في ٤ يناير ١٩٣٠ ص ٢٤

ولكنى لم اتعمد ارتکابه ... لقد أصبحت حلقة صاحبى خليلة لى ولكنها كانت خليلة سواى من قبل ... » (١٢٣)

وعلى الرغم من أن تيمور كان له شعر عربى رصين ، ينم عن تعمق في اللغة والأخذ ببيان الأقدمين وسلامة لفتهم ، وعلى الرغم من أنه كتب روايته (المسفورة في القفص) بالعربية الفصحى ، ومثلت بشكلها هذا ثم أعيدت كتابتها باللغة العامية ، فإنه يرى بالنسبة لكتابه الروايات التي ستمثل على المسرح اذا كانت الرواية عمرية مصرية أن تكتب باللغة العامية لأن الكاتب الواقعى اذا كتب بالعربية الفصحى خالف المبادئ الأولية التي ينشدتها رجل الفن في طريقته (الرياليزم) لأن غرضه هو عرض مشاهد حقيقية من الحياة المصرية وتصوير أشخاصها يتكلمون بلغتهم كما هم في بيئتهم الأصلية تماما ، بينما كان تيمور قد اتخذ في قصصه القصيرة طريقة وسطا « انه تخبر لغة سهلة معرفة يمكن تطويقها لكي تلائم الأشخاص والأراء ، ولكنه كان يضطر بين حين وحين إلى اصطدام كلمات عامية او تركيبة للايجازة عن أحد شخصيه او لابراز اللون المطلي ... » (١٢٤) كما أن حواره يمتاز أحيانا بأنه متقطع تبعا للأشخاص والمواضف ، وأنه غير مرسل ، ومرتبط بالسلوك والحركة ارتباطا وثيقا :

- علام تقتفي أثرى ؟
- لاحظى منك بكلمة واحدة .
- لقد سمعت مني عدة كلمات فدعنى وسر في طريقك .
- أن طريقنا واحدة (١٢٥) .

وعلى هذا النحو فإن القصة القصيرة عند محمد تيمور لا تندو أن تكون موقفا حواريا أو مشهدا تمثيليا اعتنى فيه الكاتب بالاكتار من الشخصوص وتحريكهم حركة مسرحية درامية ، قد لا تتفق في كثير من الأحيان

(١٢٣) (المسفورة) العدد ١١١ - ٢١ يونيو ١٩٦٧ ص ٣ قصته (عطفة الا ٠٠٠ منزل رقم ٢٢) .

(١٢٤) (فن القصة القصيرة في أدبنا الحديث) - دكتور عبد الحميد يوسف ص ٤٣ - ٤٤

(١٢٥) (السطور) العدد ١١١ - ٢١ يونيو ١٩٦٧ ص ٢

وخط سير القصة ، مما قد يتقطع أثراها العام المرجو ، وحرص على أن تكون للقصة وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الحادثة ، تلك الوحدات الثلاث التي كانت تنتظم المسرحية الفرنسيلية الكلاسيكية . كما أنه احتفظ بالحوار ، وجعل لفته تعبّر عن رغبات المخوازين بأسلوب قد يتلائم وطبيعتهم ، إذ أنه أدرك قيمة الحوار في القصة القصيرة لتأثيره باهمية الدور الذي يلعبه الحوار في المسرحية ، فالحوار عنصر درامي هام ، بل أنه هو الذي يفرق بين العمل الدرامي والمعلم الروائي .

ولقد سبق أن أوضحنا أن عدداً من كتاب القصة القصيرة ، غالجوا الإبداع في الحقل الدرامي بشكل أو بآخر على نحو ما رأينا سعيد عبده ومحمد عبد المجيد حلمى ... فنان الفنان متفان في كثير من الشخصيات والسمات ، ويبعدوا أنه من الطبيعي في تاريخ الفن عموماً أن تسبق المحاولات المسرحية ، خلق القصة وابتكارها ، كما حدث في جميع البلدان الأجنبية ، وما حدث بالفعل في مصر ، حيث وجدنا بعض الكتاب التخصصيين يستجيبون لفن الدرامي ، فيشتقركون فيه بجزء من نشاطهم بادئ ذي بدء .

وربما أدى سبق المسرحية إلى الوجود ، أن تطبع في ذهن القارئ والمتلقى بصفة عامة حسا درامياً ، يكون أسرع إلى استبطاطه واكتشافه والإرتياح إليه ، حينما تقدم له القصة القصيرة بعدها ، وهي تحمل في اعطائهما معظم الملامح التي سبق أن تبينها في المسرحية .

وليس ذلك بغرير ، فنان القصة القصيرة والمسرحية مُنَان دراميان ينبعان من إطار مكري واحد ، بل ان الوحدات الثلاث للمسرحيات الكلاسيكية تبدو كما لو كانت قد وضعت لكلا الفنانين معاً . وكما أن المسرحية تحتفظ لقوتها بنائتها بوحدة الموضوع ، ووحدة الأثر أو الطابع ، فنان القصة القصيرة الفنية ، يشترط لكتابتها وتركيزها ، أن يكون موضوعها واحداً ومتطولاً بناعالية وتناسب ، إذ يجب محافظة على مبدأ الوحدة في القصة أن تشمل فكرة واحدة ، وأن هذه الفكرة يجب أن تعالج حتى نهايتها المنطقية يهدف واحد مطلق . وليس ذلك فحسب ، بل ان وحدة الأثر في القصة القصيرة اصطلاح النقاد على أن تكون « قانوناً أساسياً يحكم به على قيمة القصة القصيرة كعمل فني ... » (١٢٦) (١٢٦).

وهذه الوحدة — وحدة الطابع — اذا ما تبيّناها في المسرحية ، وجدنا ان قيمتها لا تنقص بأى حال عما هي عليه في القصة القصيرة ، فهي « الوحدة الجوهرية التي لا وحدة غيرها في المسرحية ، او من الدراما ... » (١٢٧) .

وتشترك القصة القصيرة مع المسرحية في تماسك قاليها ، واعتمادها على التركيز الذى هو من اسسها الفنية الاولى ، ذلك أن فى قوة تماسكتها وكافتها وتركيزها ، ضماناً لوحدة الطابع المطلوب ، ولقد حدد ذلك (الجار النبو) في قوله المشهورة :

« ان الفنان الادبى الماهر ، اذا استطاع بعنایة مقصودة ان يلحظ ان المطلوب احداثه هو اثر واحد فريد في نوعه ، فإنه عنده يخترع حوادث معينة ، ويربطها جميعاً بطريقة تساعده في احداث ذلك الاثر . وانما فشلت جملته الافتتاحية في ابراز ذلك الاثر ، فمعنى هذا انه قد فشل في اولى خطواته ... وفي عملية الاتساع كلها يجب الا تكتب كلمة واحدة لا تسهم بطريقة مباشرة او غير مباشرة في توضيح ذلك الاثر وتلك الخطة السابق تصميمها ... » (١٢٨) .

ومعنى هذا ان القصة القصيرة لابد لتأثيرها في القارئ تأثيراً قوياً فعلاً ان تكون كل كلمة مدبية نحو الهدف النهائي ، والغاية المقصودة .

وفىما يتعلق بالفن الدرامى ، فان (الاردس نيكول) يؤكّد على تلازم صفة التركيز بوحدة الطابع في المسرحية ، حيث يقول : « فالمسرحية — كما رأينا — يجب ان تكون مرکزة تركيزاً شديداً ، وهذا التركيز نفسه يتطلب ضمان وحدة الطابع ... » (١٢٩) .

وهذا يؤدى بطبيعة الحال الى استبعاد الحشو والتفاصيل والجزئيات

(١٢٧) انظر Allardyce Nicoll : The theory of Drama ترجمة دريني خشبة — سلسلة االاف كتاب من ٧٨

(١٢٨) انظر : (١) Hudson ص ٤٥٥

(ب) The Encyclopaedia Britanica — Vol 20 p. 580.

(١٢٩) (علم المسرحية) تأليف — الاردس نيكول — ترجمة دريني خشبة من ٧٩

عن مجال القصة القصيرة والمصرحية ، الا اذا كانت التفاصيل تابعة لنفس طبيعة القصة ، نابعة منها ، على اعتبار أنها بقية او تتمة للقصة .. كما أنها ان وجدت فلزم أن ترقى هي الأخرى الى الهدف الرئيسي في القصة القصيرة اذ يجب ان تتقدم كل فقرة وعبارة ، لنفس الخطط العام الذي يشد القارئ نحو وحدة الاثير فيها ... واذا فشلت القصة القصيرة في اي من هذه المبادئ فانها تقضى كلية ، ولا تكون جديرة باى تقدير ، وحيث لا تزيد عن كونها « قطعة من النثر الفنى الجيد .. » (١٣٠) .

وتشابه القصة القصيرة والمسرحية ايضا في اعتمادها على عنصر « الحركة » اذ انها في « استخدامها للحركة اقرب الى الدراما منها الى الرواية » (١٣١) . فان الحركة في القصة القصيرة تقابل وحدة الحركة على خشبة المسرح .

يضاف الى هذا أنها تشجبها في حاجتها الى ستار او لحظة درامية تتعلق غالبا بموقف فيه أزمة (١٣٢) ، وقد نجد عند كاتب القصة القصيرة ارهادات تسوق الصراع ، قبل أن يفوص بناء في صراعه الفنى ، وهذه تكون عادة في بدايات القصة ، عند ما يبدأ الكاتب في سبيل تعيين وتحديد ازمان والمكان والشخصية او ما يسمى بالخلفية (Background) وتتوزع وهذه الارهادات بما سبق الصراع أحيانا .

وهذا العنصر طبيعي في العمل الدرامي ، وقد يستغله كاتب القصة القصيرة حيث يظل يغرى قارئه على الاستمرار في المتابعة بواسطة اثارته لغريزة حب الاستطلاع فيه ، كما أنه يستطيع تقوية حدة صراعه بخلق « ورطة — معضلة » (١٣٣) وذلك عن طريق وضع شخصيته في موقف حرج ، او موقف متازم A point of Crisis

Literary Appreeciation — By : Peter Westland (١٣٠)
— London — 1950 — p. 242-243.

The Modern Short Story — H.E. Bates — Lon- (١٣١)
don 1945 p. 21.

The Short Story — By : Albright — p. 107. (١٣٢)
Studies in the Short Stories — By Adrian Jaffe, (١٣٣)
Virgil Scott — Copyright ; (c) 1960 — p. 5-6.

ولئن اختلف الفنان في شيء ، فإنما يختلفان في مدى قرب أو بعد كل منها في استخدامه للحوار . إذ أن الحوار في المسرحية يكشف لنا عن أساسها ، وما وراء موضوعها ، ويشف عن أحداثها المقبلة ، ويوضح لنا الشخصية الدرامية ، وينمو منها ، ومن الصراع ، ويقوم باداء الموضوع المسرحي وشرحه ، فهو في الدراما « الأداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية ويكتشف بها عن شخصياته ، ويفضح بها في الصراع ٠٠٠ » (١٢٤)

بيد أن القصة القصيرة قد تشمل حواراً قليلاً ، وقد لا تشمل أى حوار على الإطلاق ، وقد تكون حواراً كلها . ومننى هذا أن الكاتب القصصي في الميدان القصصي على الأقل ، غير ملزم باستخدام عنصر الحوار ، كما هو الشأن بالنسبة للكاتب المسرحي .

وثمة افتراق آخر : وهو أن المسرحية يتعمّن فيها أن يقوم بين كاتبها وبين المترجّ طرف ثالث هو المثل ، ووجود هذا الوسيط ضروري وهام فيما يتعلق بالعمل الدرامي ، بينما في القصة يكاد ينعدم ويلاشي هذا الشرط ، حيث يلجاً المؤلف حينما يتصدّى لوصف مشهد ، أو سرد حوار ، إلى انتقاء الفاظاً ترسم خطوط الشخصية ، وتلوّن بحركاتها ، وبنبرات صوتها ، ثم يفسّر القارئ ، هذا كله على حسب ذوقه الشخصي ، ويستعين بفصيبيه من الخيال على تصور المشهد وكأنه يمثل الواقع لنفسه ، على حين أنه في العمل المسرحي حينما تقدّم الشخصية على خشبة المسرح وتن فعل بما يدور في المسرحية ، تنتقل هذا الانفعال إلى أعضاب المترجّ ، فيتحدّد اللون بنبرات الصوت ، وتندّم شخصية المثل في أحداث المسرحية ، فينطبع هذا كله صورة واحدة في نفس المترجّ (١٢٥) . ومهمها يكن من أمر ، فإن القصة القصيرة أقرب الفنون الأدبية إلى الدراما ، وإن كاتبها يكون في استجاباته لفن الدرامي أسرع منه عند الاستجابة في مجال الخلق والإبداع إلى أي فن آخر .

(١٢٤) (فن كتابة المسرحية) تأليف : لايس ايجري - ترجمة دريني خشبة ص ٤١٠

(١٢٥) (المسرح الفرنسي المعاصر) د . لطفى فام - الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤ ص ٢٨

ولقد أفاد محمد تيمور كاقد مسرحي اولاً ، ومؤلف درامي ثانياً ، ومخرج وممثل ثالثاً ، في فنه القصير ، بما ثقته ودرسه ووقف عنده من خصائص الدراما وتقنياتها .

وكليراً ما يحدثنا عن العقدة والحادثة والشخصية والفعل الدرامي ، وهو ما نجد له ملامح في قصصه القصيرة . ومن أولى العوامل التي يشتهر بها محمد تيمور في « التمثيل الفنى » كما يقول : « أن تأتى باشخاص يفعلون أفعالاً ، ويقولون أقوالاً تتكون منها تلك الحادثة ، وأن تكون تلك الأقوال والأفعال مطابقة للواقع ... » (١٣٦) .

وهذه السمات هي التي حرص محمد تيمور على وجودها وتوفيرها في قصصه القصيرة ، فتتوفر لديه كثرة الشخصوص والأفعال أو الأحداث والأقوال ، أي الحوار الذي نقله بفنية ووعى من العمل الدرامي إلى الحقل القصصي .

فإن أهم ميزة تتميز بها قصص محمد تيمور القصيرة هي وجود عنصر الحوار فيها بشكل يوحى بثنائية الكاتب ولدراكه لخطورة الدور الذي يلعبه الحوار في العمل الفنى . والواقع أن حواره في قصصه يعد في المرتبة الأولى ذات قيمة عظيمة يندر توفر مثلها في المحاولات السابقة عليه .

ولا تكون مغاليين اذا قلنا ان الحوار في قصص محمد تيمور هو الذي مهد الطريق لهذا العنصر الفنى كى يدخل المحاولات القصصية فيما بعد ، ويصبح لحمة في نسيج القصة القصيرة ، وقد كان قبل اشبه بالمناقشة المنطقية او الخطبة الوعظية الطويلة المملة في الوقت نفسه .

وكما كان للنمطوطى نضل تهيئة الاذهان لقبول هذا الفن بقصصه القصيرة التي مصرها وقصصه التي وضعها في (العبرات) ، وكما كان صالح حمدى حماد فضلها في محاولة الاقتراب من الواقع وتصوير بيئات ريفية وحضرية ، واختيار بعض النماذج التى تعبير عن عيوبنا الاجتماعية

(١٣٦) (التمثيل الفنى واللافنى) - محمد تيمور (السفور) العدد (١) من السنة الخامسة ٦ نوفمبر ١٩١٤ ص ٤

ومشكلاتنا اليومية ، فان لمحمد تيمور ولا قاصصيه قيمة كبرى في تاريخ القصة القصيرة في الأدب المصرى الحديث ، ذلك لأنه نادى — في عهد لم يالف هذا النداء بعد — بضرورة « خلق ادب مصرى محلى صادق في تعبيه لا يقتبس أخليته من الصحراء ولا من الغرب » (١٣٧) .

ولقد كان محمد تيمور في هذا الميدان من أنشط المبشرين بالأدب المصرى القومي المستقل ، مما سنجده له اثره في كتاب القصة القصيرة الذين سيأتون بعد ، اذ قلما يأتي كاتب قصة الا ويسير على سنته ولا يتلزم طريقته ، ولا يحترم رغبته في ان يكون الأدب المصرى « مستقلا عن الأدب العربي لا في مناحي التشكير محسوب ، ولكن في العبارة وأسلوبها أيضا اذ لزم الأمر » (١٣٨) .

وستلاحظ في الفترة التي تلت الثورة الثورية الوطنية مباشرة ان جودة الكتاب في قصصهم كانت تقاس بالنسبة لاقترابهم من المذهب الذي كان شعار محمد تيمور وهو ايجاد آداب مصرية بالمعنى الصحيح .. وبذلك كله يضع محمد تيمور « بداية القصة القصيرة المحلية » (١٣٩) ، وقد ساعدته على هذا المame بالآداب الأوروبية وخاصة الأدب الفرنسي ، الى جانب ثقافته العربية الخالصة وقوامها عنده الحناظ على العربية الفصحى في السرد والوصف وال الحوار ، ثم دقة ملاحظته ، وقوة ذاكرته ، واستعداده النفسي ، وتأثيره بالفن المسرحي ، وتناوله عيوب المجتمع ، والطبقات المفجدة فيه ، وأخذه احداث قصصه من صميم الواقع والحياة المصرية المعاصرة ، مما جعل (كرانتشقويفسكي) يضعه في مرتبة تماثل تشيكوف ومورسان .. (١٤٠) .

(١٣٧) (فجر القصة المصرية) يحيى حقي - ص ٥٩

(١٣٨) (الرسالة) العدد ٣٤٩ - ١١ مارس ١٩٤٠ - مقال زكي طليمات ص

٤٥٧

(١٣٩) (الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث) د . محمود حامد شوكت حن ٢٧٣

(١٤٠) (في الأدب العربي الحديث) - كرانتشقويفسكي (الرسالة) العدد ١٧٤ - ٢ نوفمبر ١٩٣٦ ص ١٨٠٨

الفصل الثاني

مرحلة الانتقال في القصة القصيرة

١٩٢٥ - ١٩٢٠

- (١) الثورة الفرميّة وأثرها في الحياة الثقافية والاجتماعية .
- (٢) الدعوة إلى التزام التحقيق في القصة القصيرة .
- (٣) آثار هذه الفترة عدّ :
- (أ) عيسى عبيد في ٠٠٠ (احسان هاتم - ثريا)
- (ب) شحاته عبيد في (درس مؤلم)
- (ج) حسن محمود في قصصه المتفرقة بصحيفة السفير

(١) الثورة القومية وأثرها في الحياة الثقافية والاجتماعية

لا شك أن الثورة القومية التي اندلع لهيبها عام ١٩١٩ كانت نقطة تحول كبرى في تاريخ مصر السياسي والاجتماعي والاقتصادي ، كما انعكس أثرها بالذالى في الحياة الثقافية في مصر بصفة عامة ، فتطورت الحياة الفكرية والفنية ، وتطورت القصة التصويرية ايضاً في هذه الحقبة من التاريخ .

ولقد رأينا في الفصل السابق أن ثمة عوامل تدفع إلى تطور فن القصة التصويرية ، إلى ذيوعه وانتشاره ، ورأينا كيف أن الحياة الديمقراطية تتبع للفن الشخصي بصفة عامة فرصة الظهور والنفو والارتفاع . ولقد قامت الثورة المصرية لنفعى من شأن الكل ، ولتقيم لمصر كياناً مستقلاً خاصاً ، يفسح المجال أمام الشخصية الفردية كى تظهر وتعبر عن نفسها ، في جو من الديمقراطية سليم . فقد نجحت الثورة في أن تجعل لمصر صوتاً عالياً يسمعه العالم كله حيث نادت بحقها في الحرية والاستقلال ، وعملت على ظهور الشخصية المصرية في كل الميادين ، حتى الميدان الاقتصادي الذى كان النشاط فيه محصوراً في جماعات الرأسماليين والمستغلين من الأجانب ، حاول المصريون أن يظهروا شخصيتهم فيه ، فعملوا ببداً الافتاء الذاتى ، وتجلى هذا بصورة فعلية إيجابية في نجاح فكرة الدعوة إلى انشاء (مصرف مصر وشركاته) على يد طلعت حرب ، ذلك المصرف الذى تم تأسيسه عام ١٩٢٠ ، في الوقت الذى كانت فيه المرافق المالية الأجنبية قد طفت كلياً على الاقتصاد القومى تحت كف الاحتلال وفي ظل رعايته وحمايته ، مما كان قد « أفضى إلى استعباد الشعب مادياً واقتصادياً إلى جانب ما عفاه من الاستعباد السياسى » (١) .

كما أن اشتراك الطبقات الشعبية باسرها في الثورة ، والعمل الثوري ، دليل على أن الثورة كانت شعبية ، وجماعية ، وعلى أنها كانت تسعى إلى تجميع الطبقات تحت هدف واحد وغاية واحدة ، وفي هذا اذابة للفوارق بين الناس ، ودعوة إلى التمسك بروح التعاون والاندماج والمشاركة .

(١) (ثورة سنة ١٩١٩) للأستاذ عبد الرحمن الرافعى - ج ١ من ٥٥ مكتبة النهضة المصرية

ولاشك انه مظهر كبير من مظاهر الحياة الديموقراطية ، فرأينا الى جانب ذلك ان الجمعيات التعاونية بدأت تأخذ في التكاثر ، واتجهت أفكار المتعاونين في هذه الجمعيات الى استئناف نشاطهم عن طريق مكافحتهم للغلاء ، خاصة بين الطبقات الفقيرة والمتوسطة ، فأخذ التعاون بذلك شكلا اجتماعيا انسانيا .

وبدأت قوة جديدة في الظهور على مسرح الاحداث ، تلك كانت قوة العمال الذين نشطت حركتهم خلال الثورة وفي اعتبارها . وطبقية العمال لم يكن لها وجود قبل قيام الثورة ، فإذا بها تزداد شعورا بالتضامن لتحسين حالها ، والطالبة بحقوقها ، وترقية شئونها ، حتى كرت مطالب العمال في مختلف جهات العمل « فالافت الحكومة في اغسطس ١٩١٩ لجنة للتوفيق بين العمال وأصحاب العمل للنظر في هذه المطالب » (٢) .

ومعنى هذا أن طبقة جديدة ظهرت شخصيتها واخذت تنادي بدعوات جديدة خاصة بها لم تكن تسمع من قبل ، وأصبحنا نجدها تشتد في المطالبة بحقوقها ، لدرجة التأثير على الحكومة والوزارة ، حتى اثنا نلحظ صدى هذا في صحفة ذلك الوقت ، من ان بعض الصحف كانت تخصص ببابا للعمال مثل صحيفه « الثبات » ، ووجدنا الكتاب ينادون ايضا بضرورة اصلاح حال العمال وتنظيم شئونهم ، ويقارنون بين حال العمال في مصر وحالهم في البلاد الاخرى خاصة انجلترا ، وكيف ان انجلترا يوجد بها حزب للعمال يك ويسعى للاستيلاء على الوزارة ، ويهدد بالثورة اذا وقفت في طريقة اية وزارة اخرى ، وتمثل العمال المصريون بقريائهم في الخارج ، واخذوا يدعون بأن تمثلهم هيئة في البرلمان « يا قوم اتنا محتججون لطبقة تمثلنا في البرلمان بمعنى الكلمة حتى تهدينا الطريق القويم ، من تعديل الاجور واعتراف بالهيئة العاملة ومن قانون تحمي به العامل وتنصته وتعلم أولاده ونقبه من العجز » (٣) .

ولم تكن هذه الفئة وحدها هي التي اسهمت اسهاما فعالا في الثورة ، بل ان روح الثورة قد طافت بطبقات المجتمع المصرى كلها ، حيث انتظمت

(٢) (ثورة سنة ١٩١٩) لالستاذ عبد الرحمن المراغنى ج ٢ ص ١٦٦

(٣) صحيفه (الثبات) العدد ٩٢ - ٢٤ يناير ١٩٢٤ مقال لالستاذ محمد حسين بجريدة الاهرام .

أبناء الشعب جميعهم على اختلاف بيئاتهم الاجتماعية ومستوياتهم الثقافية . ويرى الاستاذ عبد الرحمن الرافعى أن روح الثورة أشاعت في التفوس كافة تطلعات المثل العليا واستشرافاً إلى تحقيق ما يجيش في نفوس الشعب من أمان وأمال ، ويذهب إلى أن هذه الروح « ظهرت أكثر ماظهرت في الطبقات الشعبية ، ولا غرو فهي التي احتلت أكبر قسط من أعباء الثورة وتضحياتها » (٤) .

ونضلاً عن أن الثورة كانت تسعى لتحقيق الحياة الديمقراطية ، واظهار الشخصية المصرية ، وبلوره الأهداف الوطنية القومية ، وبعث القوى الكامنة في الشعب المصري ، الا أنها أيضاً أثرت في القيم الاجتماعية والمثل الأخلاقية التي كانت تسود الحياة قبل الثورة ، وقوت في المصريين روح الانتماء التي يحس بها المواطن أزاء وطنه ، إلى جانب أنها جعلت المواطن المصري يواجه الواقع مواجهة ايجابية ، فعالة ، لا من وراء حجاب ، ولا عن طريق شخص آخر . فكما أنه اشتراك في الثورة وهاه بحقه في الحرية والمساواة ، ونادي بمتطلبه ، وواجه القصر واحتل مواجهة سافرة علنية ، فإن هذا أدى به إلى أن يكون واقعاً في النظر إلى الأمور والأشياء التي تقع أمام عينيه ، فامضحت نظرته إلى الأشياء نظرة تقوم على الحقيقة والواقع لا الخيال والوهم ، نظرة فيها شيء من التحليل وفيها كثير من الإيجابية والمعقولية ، ذلك أن الثورة في حد ذاتها جعلته يواجه النيران والمستعمر والرجعيين مواجهة حقيقة غير متخيلة .

وأصبحنا نقرأ على أثر الثورة مباشرة كتاباً ينادون بطرح الخيال جانباً والتمسك بالحقيقة والواقع ، وتحليل الأشياء تحليلاً موضوعياً ، وارجاع الفروع إلى أصولها ، والاهتمام بجزئيات الحياة وتفاصيلها ، ونقرأ للأستاذ احمد أبو الخضر متى كلمة في صحيفة « السفور » تحت عنوان (الفقر والحب) يؤكّد فيها أن زمن الخيال قد انتهى وذهب بغير رجمة ، وأن العصر يتطلب الالام بالحقائق والواقع المعاشة ، المرئية ، التي يحسها الناس مباشرة لا عن طريق نقل ، وأن الكاتب لكي يكتب لابد له من أن يستمد من الحقيقة

(٤) (ثورة سنة ١٩١٩) للأستاذ عبد الرحمن الرافعى - ج ٢ ص ١٦٦
المطبعة الأولى مكتبة النهضة المصرية .

مادة قصته « ما أشد ما نميل إلى الحقائق اليوم وقد أذاقتنا الحياة من برأها ومن حلوها ما أذاقت ، وما أوسع نقمتنا على الخيال والمخيلين بعد أن تولى زمن الغلومية الفجة وصرنا إلى شباب قد اختمر ونضج ، فنتمكن من نفسنا اليقين بأن الحياة ليست تعاشن إلا إذا أخذ المرء بالمحسن منها الواقع » (٥) .

وكانما أصبح النقل عن الواقع قيمة من القيم التي لابد الكاتب أن يتلزمها في كتابته ، ولابد للقصاص من أن يضعها في اعتباره الأول حين يتصدى للكتابة القصصية ، فلا نكاد نتصفّح كتاباً أو جريدة إلا ونواجه بهذه الدعوة تسود كثبات الكتاب الذين أصبحوا يستشمرون في أنفسهم عداء فطرياً لكل أسلوب شعري متخيّل ، حتى إنهم اعتبروا التمسك بالأسلوب الشعري وبال موضوعات الخيالية شيئاً رجعياً قدّيماً أدى إلى تخلف كتابنا وتأخرهم في الميدان الأدبي عن غيرهم من كتاب الغرب ، فإن السبب — في نظرهم — في تقدم الغربيين هو اعتمادهم على الحقائق واللاحظات المستخرجة من أعماق الحياة البشرية ، « لهذا السبب ناديت بوجوب استبدال أدبنا الوجданى الخيالى باطب جديد مبني على قاعدة الحقائق المجردة المستخرجة في حياتنا اليومية » (٦) ذلك أن العصر عصر حقيقة وواقع لا عصر خيال ووهم وأباطيل ، والثورة أيقظت في نفوس الناس جميعاً ، والشعبين على وجه الخصوص ، كيف أن المطالب والحقوق لا تنال إلا بالبذل والتضحية والجهود الشاقة لا بالأمانى والأحلام والأمال .. . وكما أن الجرى وراء الخيال والوهم في الميدان السياسى والاجتماعى فيما قبل الثورة هو الذى ساعد على خمول المصريين واستكانتهم للقصر والمستعمّر ، فإنه أيضاً هو الذى أبعد كتاب القصة عن ميدان الحقيقة والواقع ودراسة النفس البشرية دراسة موضوعية تقف عندما يطرا عليها من تقلبات وما يعتورها من الأزمات النفسية « ولكن اعتيادنا أن لا نسبح إلا في الخيال والوهم ، ونجرى وراء الحوادث المدهشة التي وأن صادف وقوعها لأشخاص فمعدودة ومحصورة ، لا تتناول

(٥) (السفور) العدد ٢٥٤ - ٢٦ نوفمبر ١٩٢٠ - ص ٧

(٦) (السفور) العدد ٢٩٤ - ٧ أبريل ١٩٢٢ - ص ٢ مقال الاستاذ عيسى

عبد (نفسية الكاتب المصري) .

مجمع الأمة ولا يمكن لشخص أن يطبقها على نفسه ، جعلنا لا نعبأ بالنفس ونقبلها ، وما يعترف بها من الأزمات والصدمات » (٧) .

وارتبط بمواجهة المصريين لواقعهم مواجهة ايجابية أن يكونوا صادقين في التعبير عن أزماتهم مشكلاتهم والأحداث التي يرون بها الواقع الذي يعيشونه ويحسونه . كما أن الثورة قوت فيهم دقة الملاحظة ، حتى يستوعبوا هذا الواقع بتفاصيله وجزئياته كما هي دون تحوير أو تعديل ، وانعكس هذا على من كتابة القصة القصيرة في الفترة التي أعقبت الثورة ، فأصبحنا بعد كتاب القصة القصيرة يهتمون اهتماماً كبيراً بالجزئيات والتفاصيل ، ويرون من الواجب ذكرها حتى يتم النقل المباشر عن الواقع . ويكون الكاتب القصصي بذلك قد أعطى القارئ كل الحقيقة . وذلك أن الهدف الأساسي عند كتابة القصة القصيرة في هذه الفترة لم يتعد « التحرى عن الحياة وتصويرها بأمانة وخلاص كما تبدو لنا وجمع كمية كبيرة من الملاحظات والمستندات الإنسانية » (٨) وكان سببهم إلى تصوير الحياة كما هي دقة الملاحظة من ناحية ، والتحليل النفسي من ناحية أخرى ، ومادامت القصة القصيرة تستوعب هذين العنصرين فلا يهم أذن الشكل الذي تكون عليه أو الأسلوب الذي تخرج به ، بل إن الامر في نظرهم أن تكون القصة قائمة على أساس من الملاحظة ، وليس الملاحظة الوهمية أو المتخيلة ، بل « الملاحظة المأخوذة عن الحياة كما هي بلا تقصير أو مغالاة » (٩) .

ولا شك في أن هذه القيمة الفنية كانت انعكاساً لما أنت به الثورة القومية من قيم جديدة ، ومثل بعثتها الثورة في النفوس ، « ولكن قوة الملاحظة قد زادت فيها بسبب ارتقاء مستوى الدارك والأنماط ، فكشفت لنا عن عيوب كما تغفل عنها ، أو لا تلقي بالاً إليها ، وأذدياد قوة الملاحظة ظاهرة طيبة تدل على أن الأمة سائرة في الجملة إلى الأمام .. » (١٠) .

(٧) (درس مؤلم) شحاته عبيد ص ٢

(٨) (الحسان هاتم) عيسى عبيد ص ١١

(٩) (احسان هاتم) عيسى عبيد ص ١١

(١٠) (ثورة سنة ١٩١٩) للأستاذ عبد الرحمن المراغي ج ٢ - ص ١٩٦

وتحة حقيقة هامة لاسبيل الى انكارها عند دراسة الثورة القومية واثرها في الحياة الثقافية ، تلك ان الثورة كانت تبني قبل كل شيء بثورة الشخصية المصرية ، وأعلاء شأن مصر ، واظهار كيانها المنفرد ، وايصال من مصر يمكن أن تكون بلدا مستقلا متحررا ذا شخصية متميزة كغيرها من الدول ، وأنها تسعى منذ الثورة لتكوين هذه الشخصية من جميع النواحي وأن البناء الجديد يتناول مقومات الحياة الاجتماعية والاقتصادية على أساس مصرية بحثة .. ومن ثم أصبحت الغاية التي يستهدفها كل مصرى في شتى جوانب الحياة هي أن تكون القومية المصرية الصحيحة أساسا لقيم الحياة المستقبلة ، لا على أساس من العصبية لمصر ، ولكن مع شيء من المرونة بحيث تتاح الفرصة لقبول كل جديد بلا إثم روح الحياة المصرية في دفعها الثوري القومي الجديد ، وبحيث يكون هذا الجديد مسيرا للعصر الذي يعيشون فيه . وفي هذا كله صياغة للشخصية المصرية دائما مواء كان ذلك داخل البلد أو خارجها . وتأثر الأدب المصرى تبعا لذلك بالثورة واهدافها تأثرا كبيرا جعل المبرزين فيه يتوجهون به اتجاهات حديثة ، لها طابع الجدة ، والمرونة في مسيرة روح العصر ، والتمشى وفق المبادئ والأفكار الجديدة والنظريات الحديثة التي تقررها الآداب الحية في العالم المتقدم .

وبذا الكتاب يدعون الى ضرورة ايجاد آداب مصرية تؤدي مهمتها كما هو شأن أدب كل بلد من حيث تصويره أيام وحياة أمه ، وكان لهذه الدعوة آثار بعيدة المدى في القصة القصيرة على وجه خاص . بل أن هذه الدعوة الصحيحة هي التي كانت تدفع الكتاب الى مواصلة الكفاح والنضال في هذا الميدان ، وتحمل أعباء النشر ، حتى تتاح لهم الفرصة في الاسهام من جانبهم في الميدان القومي ، فكتاب كعيسى عبيد تدفعه قوميته الى المثابرة على النشر ومعانته : « وما يحملنا على المثابرة على طبع مؤلفاتنا في هذه الأزمة الشديدة وكسر سوق الأدب وانشغال الرأى العام بالسياسة رغبتنا الشديدة في ايجاد أدب مصرى مرسوم بطابع شخصية الامة العربية حتى تعد امتنا من الأمم المستقلة » (١١) .

(١١) (ثريا) عيسى عبيد ص ٦ مطبعة رعنسيس بالقاهرة ١٩٢٢

والواقع ان هذه الدعوة الى المصرية ، والاستقلال الذاتي لمصر في آدابها وفنونها وشخصيتها ، سبقت الثورة القومية ، ووُجِدَت في كتابات أحمد لطفي السيد ، وفي مقالات محمد تيمور وقصصه ، اذ كان يدعو الى ايجاد ادب مصرى قومى مستقل ، لا يستمد أخلاقه من الصحراء ولا من الغرب ، فهو بذلك يعد — كما سبق أن قلنا — ارهاصا من ارهاصات الثورة القومية .

ولكن دعوته ودعوة غيره لم تكن قادرة — قبيل الثورة — على ان تكون لنفسها طابعا مميزا او اتجاهها مفردا ظاهرا ، كما هو الشأن بالنسبة للدعوة والاتجاه بعيد الثورة .

ولقد عملت مجموعة من العوامل السياسية والاجتماعية والفكرية على ان توظف مثل تلك الدعوات التي كانت تظهر حينا وتختفي أحيانا دون ان تحتفظ بقدرة البقاء والاستمرار اللذين يحفظان لها وجودها وفعاليتها .

ولم تقف الدعوة الى وجوب خلق ادب مصرى موسوم بطبع الشخصية المصرية والبيئة المصرية والتراث الثقافي المصرى عند ميدان الادب وحده ، بل انها سادت الفكر وميادينه ، والنف باتجاهاته وأنواعه ، حيث ملأت اسماع الناس جيما ، وغابت على شعور كل المتصلين بالانتاج الفكري والفنى ، فقد نادى الدارسون في الجامعات أيضا بضرورة التزام جانب القومية المصرية في الكتابات والدراسات والأداب « نريد ان تكون لنا آداب مصرية يمثل حالتنا الاجتماعية وحركاتنا الفكرية ، والمعصر الذى نعيش فيه . تمثل الزارع في حقله ، والتاجر في حانوته ، والأمير في قصره ، والعالم بين تلاميذه وكتبه ، والشيخ في اهله ، والعابد في مسجده وصومعته ، والشاب في مجونه وغرامه ، اي نريد ان تكون لنا شخصية في آدابنا » (١٢)

وبطبيعة الحال ، فان الدعوى الى المصرية لم تنبت في ارض قاحلة لانها مهما كانت من القوة ما اتيحت لها فرصة النمو والازدهار لو لم تجد الارض

(١٢) (مقدمة لدراما بلاغة العرب) احمد ضيف - مطبعة السفير ط ١ سنة ١٩٢١

الصالحة ، فإنه بالقدر الذي أوجدت فيه الثورة شخصية مصر المستقلة ، ودعمت الفكرة القومية ، بالقدر الذي أوجدت هي نفسها المجال الذي تستطيع فيه هذه الفكرة أن تنفس وتتجدد صدى قوياً في مختلف مجالات الحياة .
فاصبحت بذلك « مرحلة هامة في تاريخ مصر القومي » (١٣) .

وكما أن الثورة المصرية أثرت في نفسية المصريين وشعورهم ، وفي اتجاه هذه النفسية وهذا الشعور وبخاصة في الحياة الفكرية والعلمية أعمق تأثير ، ناتها بطريقة غير مباشرة جاهدت في أن تنقل الأدب والحياة الأدبية من مهد المحاكاة والتقليد إلى عهد جديد ، هو الابتكار والخلق والاستبطاط . وليس أدل على ذلك من ظهور فن التصمة القصيرة في الأدب المصري الحديث بصورة واضحة ، كما تجلى أثر الثورة بوضوح في الصحافة ، إذ تنوعت الوانها ، وتنوعت أنواعها ، وأصابها تطور كبير .

وساعدت على نهضة الصحافة في فترة ما بعد الثورة الفاء الرقابة على المطبوعات « ابتداء من أول يوليه ١٩١٩ عقب معايدة الصلح » (١٤) . هذا بالأساسة إلى أن الحياة النيابية التي قسمت الدولة أحزاباً بعد قبول مصر نصريخ ٢٨ فبراير ١٩٢٢ ساعدت من جانبها على وجود الصحافة الحزبية التي عملت كل منها على حشد الأقلام القوية لمناصرتها ، فأصدر حزب الأحرار الدستوريين جريدة (السياسة) في ٢٠ أكتوبر ١٩٢٢ ، فكانت اللسان المعبر عن الأحرار الدستوريين ، وأصدر الوفد جريدة الوفدية (البلاغ) سنة ١٩٢٣ ، وبعدها صدرت جريدة (كوكب الشرق) في ٢١ سبتمبر ١٩٢٤ . وتنسقت الصحف بعد ذلك في الظهور ، وأنشئت المجالات الأدبية إلى جانب انتصاف السياسية . وبمعنى دليلاً كثرة الصحف والمجلات في هذه الفترة أن القاهرة وحدها تجاوزت صفحاتها في ذلك الحين « مائتي جريدة عربية وأكثر من ستين صحيفة إفرينجية (١٥) » ذلك إلى جانب « تسعين صحيفة

(١٣) (ثورة سنة ١٩١٩) ج ١ للأستاذ عبد الرحمن الراafعى .

(١٤) (ثورة سنة ١٩١٩) عبد الرحمن الراافعى ج ٢ ط ١ ١٩٤٦ ص ٣٩

(١٥) (تطور الصحافة المصرية) دكتور ابراهيم عبده ص ٢١٨

اقليمية » ، واذا قسنا هذا العدد الضخم بالنسبة لما كان يصدر قبل الثورة من صحف ومجلات لتبيين لنا الى اى حد اثرت الثورة في الصحافة ، وبالتالي يؤثر هذا في نوع ذيوع القصة القصيرة وانتشارها وقبول القراء لها . وليس ذلك فحسب ، بل ان الصحافة اسهمت في تطور الحياة الفكرية والفنية والاجتماعية . فمن ناحية اخذت تعرض على منفاتها تراثنا القديم عرضا جديدا ، نلقيت بذلك دورا عظيما في احيائه ، ومن ناحية اخرى زوالت الفكر العربي بثمار الثقافة الغربية في الادب والفن والفلسفة وعلم النفس ، وفتحت صدرها للبحوث العلمية والأدبية ، ومن ناحية ثالثة فانها خاضت غمار المشكلات الاجتماعية باحثة عن علاج لها ، ودعت الى ان تعمل مصر على تحقيق مصالحها الخاصة ، دون ارتباط بأمة من الامم سواء كانت هذه الامة : تركيا او فرنسا ، فقد جعلت دابها « خلق رأى عام . ممهد خير تمهيد يعتمد على نفسه في تحقيق آماله لذلك كان فضل الصحافة عظيما في هذا الميدان » (١٦) .

وحملت كل من (السياسة الأسبوعية) و (البلاغ الأسبوعي) مشعل النهضة الأدبية في هذه الفترة ، اذ كان لهما فضل الزعامة الأدبية والفكرية في الترويج للأداب والكشف عن كثير من المواهب الأدبية في الفترة التي ثلت قيام الثورة القومية . وكانت (السياسة الأسبوعية) من أضخم الصحف المصرية ، وعنها تؤثر نشأة التجديد في الحياة الاجتماعية والفكرية والأدبية على حد سواء ، اذ دافعت عن المرأة وجعلت موضوع حريتها وسفرها واعطائها كامل حقوقها كالرجل تماما حديثا يشقى بعض منفاتها ، بل انها بلغ اهتمامها بمشكلة المرأة حدا جعلها تفرد لها بين حين وآخر صحيفة مصورة تعنى بمسائلها المختلفة .. ذلك الى جانب أنها اشاعت القصة بين صفحاتها عنيت بما أسمته القصص القومي ، والدعوة الى كتابة قصص مصرية صميمه ونشرت ترجمات لها بحوثا أدبية فيها .

ونشطت الصحافة الفنية جنبا الى جنب مع الصحابة الأدبية ، كما ظهرت

(١٦) (تطور الصحافة المصرية) دكتور ابراهيم عبد الله ص ٢٩٧

مجلات نسائية عديدة بعدها دافعت الصحافة عن حقوق المرأة المصرية في كل مظاهر الحياة الرفيعة ، فبرزت (النهضة النسائية) لحررتها ليلي احمد ١٩٢١ ، و (المرأة المصرية) لحررتها باسم عبد الملك ١٩٢٢ ، و (روز اليوسف) ١٩٢٥ لروز اليوسف ، و (الامل) لنيرة ثابت ١٩٢٥ و (المصرية) ١٩٢٦ لسيزا نبراوي و (أمهات المستقبل) ١٩٣٠ لتفيدة علام .

وهذا التطور الذي أصاب الصحافة وجعلها تسير العصر ، وأكثر من أعدادها والوانها ، وأتاح لها فرصة التعبير عن المصالح الحقيقية للشعب ، وللكتاب أن يعبروا عن المشكلات الواقعية التي يرونها أمام اعينهم ، ويحللونها ويردونها إلى أسبابها وبواتئها ، في صدق وعمق وواقعية ، كل هذا أثر بدوره في تطوره في القصة القصيرة ، مع الفنون التي تطورت وجدت ، ومع الصحافة التي تنوّعت ، ومع المجالات التي تخصصت أو كادت تبلغ مرحلة التخصص في القصة القصيرة .

وقد رأينا أن الصحافة والقصة القصيرة صنوان ، مما أدى إلى أن تحفل هذه الصحف والمجلات بنشر القصص القصيرة والقصص الطويلة المسسللة ، فلم تعد تخلو مجلة أو صحيفة من قصة مترجمة أو موضوعية ، على اختلاف درجة نضوجها الفني .

وبمثل ما تطورت الصحافة وأثرت في نشر الآراء الجديدة التي تدعو إلى حرية المرأة وسفورها ، وبمثل ما ظهرت مجالات متخصصة في الأمور النسوية والمسائل الخاصة بالمرأة ومكانتها في المجتمع والحياة ، فإنه قد نهضت المرأة بعد الثورة نهضة كبيرة . فبعد أن كان الرجال — في الكثرة فيما عدا (ملك حفني ناصف) فيما قبل الثورة — هم الذين حملوا الدعوة إلى سفور المرأة ، وهم الذين كانوا يطالبون بحقوقها ، ويستهضون الرأي العام لكي يتتبّه إلى مساوىء الحجاب ، جاءت الثورة المصرية فنبهت الأمة باسرها رجالاً ونساء إلى ما يجب عليهم النهوض به ، وإلى وجوب تغيير نظرتهم إلى المرأة .

وعلى نحو ما راد سعد زغلول الامة في مطالبتها بحقها في الحرية والحياة الديمقراطية السليمة ، فانه ايضا كان اول من دعا الى سفور المرأة بصورة فعلية عندما وقفت امامه احدى الخطيبات وعلى وجهها النقاب ، فنهض هو « وازال بيده نقابها خطيبت وهي سافرة » (١٧) . وإن دل هذا على شيء فانما يدل على أن قائد الثورة الحقيقية هو نفسه الذي ثار ضد الحجاب ، وهو الذي دعا الى سفور المرأة بصورة ايجابية ، فاسهم في تطورها . وعلى أن النهضة النسوية بدأت مع الثورة وفي احسانها ، ومنذ اللحظة الاولى لقيامها ، اذ شاركت المرأة في الثورة ، وسارت في المظاهرات كالرجل تماما ، وأعلنت المرأة ساعتها عن اسهامها في الثورة بمختلف الوسائل وفي شتى الميادين ، وكان اول مظهر رائع لهذا الاسهام تلك المظاهرة الكبرى التي قامت بها السيدات والآنسات يوم الاحد ١٦ مارس ١٩١٩ وكان الغرض منها « الاعراب عن شعورهن والاحتجاج على ما اصاب البريء من القتل والتكميل في المظاهرات السابقة (١٨) .. » وتواترت مظاهراتهن وتتابع هنافهن بحياة الحرية والاستقلال وسقوط الحماية ، بل انهن حينما وفدت لجنة (ملنر) الى القاهرة في ٧ ديسمبر سنة ١٩١٩ اجتمعن بالكنيسة المرقسية ، وكان عددهن غمرا ، وكن ينوبن الاحتجاج على قيام وزارة يوسف وهبة باشا وتدوم لجنة (ملنر) . وهذا يجعلنا نذهب الى القول بأنه منذ الثورة المصرية الحقة والحركة النسائية في مصر تخطو خطوات واسعة نحو التقدم والتطور ، على الرغم من صيحات الرجعيين . فاذا بنا نرى شخصيات نسوية تظهر وتلعب دورا هاما في جعل الشخصية النسوية موضوعا يشغل اذهان المفكرين والقادة والمصلحين ، لا بشأن السفور وحده ، لكن اخذن يدععن الى اعمال جدية ، وبيألفن الكتب ، وينشرن الصحف والمجلات ، ويلقن الخطب .

وأسهمت مجلات كثيرة في الدفاع عن حقوق المرأة ، والمطالبة بسفورها واعطائها فرصة التعبير عن مطالبتها وشخصيتها ، ووجدنا في هذا الميدان مجلات متخصصة في مشكلة المرأة ، ومددنا من ذلك الكثير ، ففي ٧ نوفمبر ١٩٢٥ ظهر العدد الاول من صحيفة أسبوعية خاصة بالمرأة ،

(١٧) (المجلة الجديدة) عدد مارس ١٩٣٠ من ٥٢٠

(١٨) (ثورة سنة ١٩١٩) عبد الرحمن الراقي ج ٢ ط ١ من ١٣٧

صاحبها الآنسة منيره ثابت ، ونستطيع بحق أن نقول إنها الصحيفة الوحيدة التي لا تخرج صفة بل كلمة من بين سطورها عن القضية التي كانت على نفسها الدفاع عنها وتأييدها واثبات حقها فيها ، إذ أن كل المقالات موجهة صوب القضية الرئيسية ، ولا عجب أن نرى في صدر الصحيفة هذا الاصطلاح الدال على الهدف : « الأمل : صحيفة الدفاع عن حقوق المرأة » .

وهكذا أثرت الثورة تأثيراً كبيراً في التهضة النسائية ، وفي تطور المفاهيم والأنماط بالنسبة للنظر إلى المرأة لا على أنها جاتب من الحياة مهملاً ، بل على أنها كيان مستقل خاص ، له حقوقه وعليه واجبات يؤديها نحو وطنه .

وإنعكس هذا التطور الذي بلغته المرأة في المجتمع على القصة القصيرة حيث أثر وثوبها في المحيط الاجتماعي ، ونشاطها المتصل في سبيل حريتها « إنرا لайнكر في صيغة الأدب ومنحى القصة (٢٠) » فكما كان بعد المرأة عن الميدان الاجتماعي ، وحجبها عن الإسهام في المجالات العامة ، وعدم سفورها ، سبباً من أسباب فتور الأدب القصصي في مصر ، فانا نجد أن نهضتها وظهور شخصيتها وسفورها ، ومشاركتها في الميدان السياسي ، والاجتماعي ، والثقافي ، والفنى ، ادى إلى تطور من القصة القصيرة ، وعلى أن تدور معظم موضوعاته في هذه الفترة بالذات ، التي تلت قيام الثورة ، حول المرأة الجديدة ، بآفكارها ، ونفسيتها ، وحريتها ، وثقافتها ، فضلاً عن تلك القصص التي دارت حول الآثار التي تخلفت بسبب حجاب المرأة وسيطرة الرجل سيطرة كاملة عليها .

* * *

وكما تطورت الصحافة ، ونهضت المرأة ، وشملت الحياة الاجتماعية والفكرية تغير ملحوظ ، فإن التعليم هو الآخر خطوا خطوات واسعة نحو

(١٩) « مجلة الأمل » العدد الأول - ٧ نوفمبر ١٩٢٥ ص ٢
(٢٠) « ذن التصريح » محمود تيمور - مكتبة الآداب ومطبعتها - ص ٥٩

الارتقاء والازدهار حيث أنشئت المدارس العديدة ، وذلك بعد ان نص الدستور المصري على جعل التعليم الاولى الزامية ، وجعله بالجانب سنة ١٩٢٣ ، وشملت النهضة التعليمية ايضا التعليم العالي ، فعملت على توسيع مناهجه وتعديل برامج الدراسة فيه ، وكذلك المدارس الثانوية ، الى جانب المعاشرة بالتعليم الفنى ، تلك المعاشرة التي بلغت مدى بعيدا بقيام المدارس المتوسطة والمالية في كل من فن الزراعة والتجارة ، وانشئت المدارس لتعليم الفنون الجميلة ، كما اقتضت الحركة النسوية تطورا في تعليم البنات تمثليا مع هذه الروح الثورية الجديدة اذ زاد المدارس والتحقت الطالبات بالجامعة .

وكان لهذه النهضة التعليمية ، بالإضافة الى نهضة الصحافة ، ونهضة المرأة ، آثار بعيدة المدى في توسيع الرقعة القرائية فزاد عددها ولم يعد الأمر مقصورا على المثقفين وحدهم ، بل شمل قطاعات كثيرة من المجتمع . وفي هذا كله رواج للقصة القصيرة ، واقبال عليها ، وتفهم لها ، فان قراءة الجريدة ازداد عددهم زيادة واضحة على اثر النهضة التعليمية التي عمت البلاد اذ تيسرت سبل الاطلاع وانتشرت الجريدة اليومية التي تتطلب بطبيعتها القصة القصيرة ولا تخلو منها ، وتنوعت الصحافة الأدبية التي خاطبت خاصة المثقفين وقدمت لهم بحوثا في القصة القصيرة ، وتعتمدت في تراتانا ، ودعت الى وجوب خلق ادب محلى خاص بنا وموسم بطبع بيئتنا المصرية .

وعلى هذا فان الثورة المصرية بما اشاعت من تغير في الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية والاقتصادية قد حملت بين اعطاها نهضة جديدة اخذت سبيلها الى ايقاظ المجتمع المصري من سباته فأصبح مجتمعًا جديدا لم نكن نعرفه فيما بين سنتي ١٩٠٠ - ١٩٢٠ « اى اتنا عرفناه بعد النهضة السياسية حين شرعنا نستقل نفسا وشعبا »^(٢١) فقد ظهرت شخصية مصر المستقلة وأصبحت الحياة الديمقراطية غاية يسعى اليها المصلحون والسياسيون وانتشر التعليم وتمددت الصحافة ، وتجلت دعوات تحريرية جديدة ، وظهرت الدوافع الوطنية ، والمطالبة بالمصرية في كل شيء ا واصاب الحياة الفنية تغير وتبديل كبيرا ، وارتقي المسرح ، فكان هذا كله دافعا قويا لأن تظهر القصة

(٢١) (الادب للشعب) سلامة موسى - ص ١٨٩ مكتبة الانجلو المصرية .

القصيرة في الصحيفة والمجلة الى جانب أنها ظهرت في كتاب يضمها مجتمعة . . . وكان القصة القصيرة قد وجدت في هذا الجو الجديد فرصة للتعبير عن تلك الروح وبطولة ذلك الطابع الوطني الجديد ، فولدت في مظهر من القومية بادئ الامر ، « مثله بذلك ما كان يجيش في وجдан الأمة العربية من طموح الى اعلاء الروح القومي ، وابراز الطابع الشخصي » (٢٢) ٠

* * *

(٢٢) (الادب الهداف) محمد تيمور - ط ١ المطبعة التوثيقية - ص ١٥٢
١٥٣

(٢) الدعوة الى الترام الحقيقة في القصة القصيرة عند كل من عيسى عبيد وشحاته عبيد (**) :

ربما كانت اول حقيقة يستطيع الباحث أن يقف عندها حينما يتضمن دراسة هذين الكاتبين اللذين يبدو أنهما ليسا من أصل مصرى ، وإنما هما شاميان وفدا إلى مصر ، واتخذوا من عطفة الأكراد بالفجالة موطنًا ، كثيرة غيرهما من إبناء جلدتها ، هي إنها يكادان يقتربان في كل شيء : في أفكارهما ومفاهيمهما ، ودعوتهمما التي كانا يدعوان إليها ، وثقافتهما ، وطريقة معالجتهما للقصة القصيرة ، وموضوعات قصصهما ، وربما لا نغلو إذا قلنا إنها تقاربا في الزاج والشعور والاتفعال أيضا . ذلك إنها تأثرت إلى حد بعيد بالثورة القومية ، وقرأ الأدب الفرنسي ، وجنسيتها واحدة ، ونشأت في بيئة لها دين واحد .

وربما كان أيضًا عيسى عبيد يقوم من أخيه مقام محمد تيمور بالنسبة لأخيه محمود تيمور ، إذ كان بمثابة الرائد له في فن القصة القصيرة ، وكان شحاته عبيد يمثل رجع الصدى لأخيه .

ولقد بدأ عيسى عبيد الكتابة الأدبية عام ١٩٢٠ ، إذ نشر فصلاً من قصته (مذكرات حكمت هاتم) في العدد ١٤ من السنة الخامسة في ٥ فبراير ١٩٢٠ بصحيفة السفور ، ثم أصدر بعد ذلك أولى مجموعاته القصصية في ديسمبر من عام ١٩٢١ ، وتبعها مجموعته الثانية (ثريا) في أغسطس

(**) ترفي « عيسى عبيد » في أول أكتوبر ١٩٢٢ ، فقد وجدت في « السفور » العدد ٨ ٣٥٠ أكتوبر ١٩٢٢ ص ٦ كلمة عن « المرحوم عيسى عبيد » وهي الكلمة أشارة إلى ما تركه الكاتب من مقالات وما أخرجه من مؤلفات . نقول الكلمة : « مات عيسى عبيد في الأسبوع الماضي فانقطعت بمعيته سلسلة ذلك النوع الجديد من التفكير الاجتماعي . مات عيسى عبيد شاباً فيكاه الشباب ، ومتكلماً أجاد التفكير فحزقت لوته نفوس ليس يقنعوا ما ترى من آثار عقول مضطربة هازلة ، وأديبنا جديد النزعة في أدبه . فأسف عليه أدب ما أكثر الذين يزجون أنفسهم في عالمه على جهل .. . »

اما شحاته عبيد فقد توفي عام ١٩٦١ ، ولكنه على الرغم من امتداد عمره حتى المستينات فإنه كف بعد وفاته أخيه عن الكتابة والتحجب عن هذه الميادين .

١٩٢٢ (٢٢) في الوقت الذي أصدر فيه أخوه شحاته عبيد مجموعته الأولى
(درس مؤلم) أغسطس ١٩٢٢ .

وكلاهما صدر عن نفس تكره الخيال ، وتعشق الحقيقة ، بل إن عيسى عبيد كان بينه وبين الأسلوب الشعري التخييل عداء فطري . وعلى هذا النحو كره شحاته عبيد الأدب الوجданى ، وذهب إلى أن الجرى وراء الخيال هو الذي أبعد الكتاب عن ميدان دراسة النفس والوقوف عندما يطرأ عليها من تقلبات وازمات .

واتخذ عيسى عبيد لنفسه دعوة جديدة راح يطالب الكتاب بالتزامها في كتابتهم الأدبية بعامة والتخصصية منها بصفة خاصة ؛ وتبعه شحاته عبيد في ذلك ، فنادى هو الآخر بأن يكونبطل القصة وأشخاصها ، وأحداثها ، حقائق مستمدة من الواقع ، واقع الحياة العادية . وقد أسلب كل منهما في شرح هذا المذهب بالتفصيل ، وأسميهما (مذهب الحقائق) : ومذهب الحقيقة هذا — في نظرهما — يعني أن ينقل الكاتب عن الحياة مباشرة ، ينقل الصور والمرئيات والأشخاص والأحداث كما هي دون حذف أو تحويل أو تعديل ، حتى ولو كان هذا الحذف وهذا التحويل من مستلزمات الفن ، ومن دواعي التكثيك ، فكما أن المصور الماهر لا يظهر براعته في شيء بقدر ما يظهر جودته في تصوير صور مطابقة للأصل تماماً ، فكذلك الحال بالنسبة لكتاب التصžeة القصصية ، أو لكتاب بعامة . فإن مقدرة الكاتب الفنية تظهر في تصويره الحياة كما يراها ، ولا فرق أدنى بين الكاتب والمصور ، فكلاهما ينقل عن أصل واحد ، وإنما الفرق الذي يصبح مقياساً للتمييز بينهما أنها يرجع إلى مدى قرب كل منهما من الأصل ، أو يمده عنه : « فكما أن المصور الفنان يظهر براعته الفنية في تصوير صوراً مطابقة للأصل ، فكذلك الكاتب يظهر مقدراته بتصوير الحياة كما يراها .. (٤٤) » وأدى بهما هذا المذهب إلى أن ينطلا عن الواقع نقلات فنية فيه ، ولا ذاتية تظهر في أعمالهما ، بل أنها تقصص

(٤٣) يذهب الاستاذ يحيى حق الى ان (ثريا) صدرت في ١٩٢٧ ولكن هذا التاريخ يخالف الواقع اذ أنها ظهرت في أغسطس ١٩٢٢ قبل موافقته (انظر : فجر القصة المصرية ص ١٠٢)

(٤٤) (درس مؤلم) شحاته عبيد - ص ٨

بموضوعية بحثة ، يسرد الكاتب فيها احداثاً وقعت بالفعل ، لأناس خالطهم وعشرهم ، وسمع أحديهم ، وتتبع الظروف والمعوامل المؤثرات التي أثرت في سلوكهم وتفكيرهم وطباعهم .

وأصبح كل المطلوب من الكاتب أن ينقل نقلآً أميناً حرفياً عن مشاعراته وملاحظاته بصرف النظر عن كونه إنساناً له نظرته وله تفسيره للسلوك والأحداث ، وله تحطيله للدوانع والمؤثرات ، وله تعميقه أيضاً للأحداث .. « لم يبلغ من تخصصي أن أصور الطبيعة بصورة غير التي أراها فيها أو تحدثني نفسى أن أرسمها بريشةً أبدع من الريشة التي أبدعتها ولا أن أخلق الفضائل لمن لا خلاق له أو أحرم الفضيلة من تحلى بها (٢٥) .. »، فهذا لا يزيدان للقصة أن تبعد عن الحقيقة والواقع ، حتى إذا كان هذا الواقع وتلك الحقيقة في ذاتها شيئاً غير مثالى . أذ لا يهمهما النموذج والمثال في هذه الحالة بل كل الذي يغويان تحقيقه في تخصصهما هو النقل فقط ، والنقل الذي تؤدي إليه وتكون وسلينه الملاحظة الدقيقة المباشرة ، دون نظر إلى قيمة هذا الشيء المنقول : أقيبح هو لم جليل : « واجب الكاتب الفنان تصوير الفن من حيث مطابقته للطبيعة لأن الفن يجب أن يكون مستقلاً ومحراً من كل قيد ، والفن لا يكون فقط في تصوير الجمال والكمال بل قد يكون أحياناً ، وأحياناً كثيرة ، في تصوير عيوب الطبيعة ونقائص المجتمع البشري .. (٢٦) »

وهناك دعائم وضمماً الكتابان لم ي يريد أن يذهب مذهبهما في ذكر الحقيقة وتصوير الواقع الطبيعي : تأتى في مقدمتها أن يدرس القاص مزاج أشخاصه ، لأن للمزاج تأثيراً عظيماً في تكيف عواطف الإنسان وأخلاقه ، وبعدها يقف الكاتب على المؤثرات الوراثية التي أخذها الأشخاص عن آبائهم وعن جندهم ودينهم ، ثم يحلل إلى جانب ذلك كل ظروف حياتهم وعوامل وسطهم الذي يعيشون فيه لأن لهذا كله أثراً في سلوكهم من ناحية وفي تكوين شخصيتهم من ناحية أخرى . ولا بد للكاتب أن « من الإلام القيام بعلم النفس للوقوف على كنه الطبائع البشرية » (٢٧) ، كما يحتاج الكاتب

(٢٥) (درس مؤلم) - شحاته عبيد - ص ٨

(٢٦) (ثريا) - عيسى عبيد - ص ٧

(٢٧) (احسان هاتم) عيسى عبيد - ص ٥

إلى عناء كثير في البحث واللاحظة ، فلا يظل اسرى خياله يكتب من وراء مكتبه دون أن يكلف نفسه دراسة أحوال شخصياته ونفسياتهم وأمزجتهم ، وعلاقاتهم بعضهم البعض « ويحمل بالكاتب أن يدرس فيها — أي في القصة — أسرار الطبيعة البشرية وخفايا القلب الانساني الفامض والتطور الاجتماعي والأخلاقي وعوامل الحضارة والبيئة والوراثة في نفوس الأشخاص » (٢٨) .

وبطبيعة الحال ، أدى بهما هذا المذهب الذي دارا في فلكه دون أن يكلفا نفسيهما الخروج منه والهيدة عنه ، إلى أن تتحول القصة القصيرة عندهما إلى ما يشبه السجل اليومي لبعض الشخصيات والأنساني والأفراد الذين يتضح لنا أنهم ليسوا إلا أقارب الكاتبين أو أصدقاءهما أو أن ثمة علاقة تقوم بينهما ، فيبدو من القصص أن أشخاصها وأحداثها موجودون بالفعل أوفي الحقيقة ، وإن الكاتبين يتصلان بها اتصالاً وثيقاً ، مما يسر عليهم إلقاء البحث والدرس واللاحظة ، وتقصي الأحداث والأخبار ، وتتبع السيرة منذ طفولة الشخصية حتى الوقت الذي تدور فيه أحداث القصة ، فلا تبعد أغلب قصصهما عن أن تكون بحثاً شبيه علمي موضوعياً قصيراً في أثر البيئة في سلوك الشخص ، وأثر التربية والأسرة والثقافة في تصرفاته وعلاقاته بغيره وإلى أي حد يؤثر هذا مجتمعاً في مسقبله في الحياة .

ويقدر ما كان عيسى عبيد هو الرائد لأخيه شحاته في كتابة القصة القصيرة ، وفي رسم الخطوط التفصيلية والمنهجية للكتابة ، يقدر ما تورط وتتكل بهذه القيود التي وضعها لنفسه وللكتاب . فعلى الرغم من أنه هو الذي قاد أخيه إلى هذا الفن ، فإننا نجد شحاته عبيد لم يقييد نفسه تشبيداً مطلقاً بتلك الحدود التي وضعها والدعائم التي أرسىها ، وقد بدا هذا واضحاً في قليل من قصصه التصار لا كلها . لكن هذا لا يعني من أنه هو الآخر تمسك بشدة بأراء أخيه ونادى بالتزامها ، وعمل على تطبيقها ... كما أنه كان يستهدف من القصة نفس الأغراض التي كان يريد أن يتحققها أخيه ، فانهما كانوا يضعان القصة القصيرة وهما يهدنان إلى شيء ، هذا الشيء ، نجده عند

(٢٨) (احسان هام) — عيسى عبيد — من ٩

عيسي عبيد ينحصر في دراسة الأشخاص وتشريح نفوسهم وتحليل أفكارهم ، إلى جانب « التحرى عن الحياة وتصويرها بأمانة واحلاظن كما تبدو لنا ، وجمع كمية كبيرة من الملاحظات والمستندات الإنسانية بحيث تكون الرواية عبارة عن تاريخ حياة انسان أو صفة من صفاتاته » (٢٩) ، ويتفيا شحاته عبيد من وراء قصصه الفاية نفسها ، أذ يعبر عن ذلك بقوله : « الغرض من وضع الرواية أو القصة أن يكون بناؤها على قاعدة الحقائق المجردة والملاحظات الدقيقة لا دخل للخيال في تنسيقها .. » (٣٠) .

ونضلا عن هذا كله نجدهما يذهبان إلى تأكيد أن هذا المنهج الذي يسران عليه هو نفسه الذهب الذي سار على هديه كل من : « بلزاك — وفلوبير — وجونكور — وزولا — ودوديه » من كتاب فرنسا الذين كانت تتردد أسماؤهم كثيراً في قصصهما القصار ، لا شيء إلا لأنهم « كانوا يضعون الروايات القصصية المأخوذة عن صور الحياة المبنية على الملاحظات الدقيقة والتحليلات الصادقة والتظرفات العلمية .. » (٣١) .

* * *

والواقع إن هذه القضايا التي أثارها في هذه الحقبة ، والتي تتصل بالفقد الأدبي والفنى اتصالاً وثيقاً ، وشغلت عالم النقد من عهد سقراط وأفلاطون حتى أوائل هذا القرن ، ان دلت على شيء فانما تدل على سعة ثقانتهما واطلاعهما على فروع كثيرة من العلم ، لا في ميدان الأدب وحده بل أيضاً في الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ وغيرها . ومن ناحية أخرى فانها تدل على أنهاهما كانا يحاولان وضع مبادئ وقوانين محددة ومنضبطة لمن القصة القصيرة الذى كان يعد حتى ذلك الحين في مرحلته البدائية ، وفي هذا تطور للفن ومفهومه في أذهان المشتغلين به ، أذ انه تحول من مجرد « بدعة اتنا من الغرب » و « لهم وعيث » إلى مرتبة موضوعية تؤكد وجوده ، وتحدد ضوابطه وقيوده ، وكذلك تحد من اضطرابه بين

(٢٩) (احسان هام) - عيسى عبيد - ص ٩

(٣٠) (درس مؤلم) - شحاته عبيد - ص ٩

(٣١) (احسان هام) - عيسى عبيد - ص ٢

الرومانسية المطلقة والمعاطفية المسرفة ، وبين الاختيار من الواقع ، الى حصره في بوتقة الحقيقة الصرف والملاحظة المباشرة ، ومن فن يسعى الى الدعوة السافرة للاصلاح والمناداة بالتمسك بالفضائل والأخلاق الكريمة ، الى فن يستهدف وصف الشيء كما هو ، من غير تدخل من الكاتب وتحمل مشقة المناداة بما يرمي اليه من تعليم واصلاح وتهذيب .

ونريد أن نقف قليلاً أمام مذهب الحقائق الذي كانا يدعوان إليه ويعتمدان في قصصهما القصار عليه .

ويبدو لي أنهما استعاراً هذا المبدأ من الفلسفة ، وقد قرأت كثيراً فيها ، بالتزامن معنى الفلسفي للواقعية ، تلك الواقعية المساجدة التي تعني كثيراً بالنقل الحرفي ، وبالحقيقة في هذا النقل عن الواقع ، الموجود بالفعل ، وملاحظة الأشياء ملاحظة مباشرة ، والعجريد في ذكر الحقائق والجزئيات ، والأمانة في هذا النقل أمانة لا اثر للانسان فيها ولا تدخل منه ازاءها . وبؤكد ذلك أنهما شبها الفنان بالمصور الذي لا يخلق بالاته شيئاً غير موجود في الحقيقة والواقع ، كما أنه لا ينقل عنصراً من العناصر الموجودة والكافحة في حالة معينة من وضعه الذي هو عليه إلى وضع آخر ، ولا يغير كثيراً أو قليلاً في العلاقات التي تقوم بين أجزاءه ، وظل كاتب النظرية المعروفة في تاريخ النقد الأدبي عند اليونان بنظرية المحاكاة ، « وهي النظرية التي تتارجح في وضع الفن بين الحق والواقع من ناحية ، وبين صدق المحاكاة أو المطابقة من ناحية أخرى » (٣٢) ودار حولها جدل كبير إلى أوائل هذا القرن انتهى إلى أن الواقعية الفنية تختلف في كثير من خصائصها عن الواقعية الفلسفية ، وإن العنصر الأساسي فيها هو أن تلتقي الملاحظة عند الفنان بشعوره الخاص ، وأن فعله إزاء هذا الواقع وانتخابه منه ، وأن يجمع لديه كل شفه لما في نفسه بكل شفه لما في عالم المظاهر الخارجية ، وبهذا تتم المطابقة الفنية المنشودة ، « لأن الفن لا يمكن أن يقوم على صدق المحاكاة أو تمام المطابقة فحسب ... » (٣٣) .

(٣٢) (الاسس الفنية للنقد الأدبي) د . عبد الحميد يونس - ص ٤٥ -
دار المعرفة ط ١ - ١٩٥٨
(٣٣) المصدر السابق من ٤٨

وان الدارس لقصصها التى تطبق هذا المذهب بدقة يجد انها تهتم في المرتبة الأولى برصد كل ما يتعلق بالشخصية القصصية ، وسرد التفاصيل والجزئيات والدقائق الذى تحيط بالشخصية وبالحدث فى آن معا ، كما أنها تتبع الشخصيات المحيطة بالشخصية الرئيسية في حياتها الخاصة التي تبعد القصة عن الصدق الفنى الذى لا يعني حتى عند الواقعين انفسهم حكاية الواقع كما هو ، او سرد الاحداث كما وقعت ، اذ الفن يستلزم بطبيعته ، الاختبار بين الاحداث وترتيبها على نحو خاص مقتض فنيا ، بحيث توحى في عالمها المصور في القصة بالقضايا التي يؤمن بها القاص ويدعو إليها ، وفي هذا يتتجاوز القاص الواقعى نفسه عالم الواقع كما هو ، فهذا الصدق ليس مرده وقوع حوادثه التي ساقتها كما هي ، ولكن مرجعه الى سياقاتها على طريقته المقنعة واقعيا وفنيا .. » (٣٤) .

ونحن لا نعني بذلك ان يتتجنب القاص الواقع ، او ان لا يستمد شخصه وأحداثه من هذا الواقع ، بل لا بد من ان تكون شخصه ، وأحداثه ، اقرب الى ما نتبله في حياتنا الواقعية ، ويجب ان يعيش الكاتب حياة شخصه حتى يكونوا متعين تماما بالنسبة للقراء ، وكلما كانت الشخصوس في القصة وهامة في القصة القصيرة ، وكلما كانت الشخصوس في القصة القصيرة معقوله ، وقابلة للصدق ، كلما كانت اقرب الى الواقع . حتى وان كانت متخيلة او مستعدة من عالم الخيال فانتا اذا لم نكن نقتصر بالشخصوس في القصة ، فلن نستطيع تصدق ما يحدث لهم او ما يقومون به من احداث واعمال ، او ما يصدر عنهم من حوار .

يبنما في مذهب الحقائق تمحى شخصية الفنان من العمل القصصي كليه . وبصبح وجوده هو منعزلا تمام الانعزال عن العمل الذي يقدمه ، كما تختفى ذاتية المصور تماما وراء آلة التصوير ، حيث يتخذ من هذه الآلة اداة لنقل الشيء الموجود كما هو ، وعلى حاله الذي هو عليه ، وكذلك كانت القصة القصيرة في هذا المذهب يتتخذ من الالفااظ اداة لتسجيل الشخصوس ،

(٣٤) (الدخل الى النقد الانبى الحديث) دكتور محمد غنيمى هلال - ص ٤٨٢
ط ١ - ١٩٥٨ .

والاحداث والمرئيات ، كما هي في الحقيقة الكائنة والموجودة ، بصرف النظر عن الفنان ، ووجوده هو الآخر ، في حين ان القصة القصيرة ليست سوى قطعة ادبية فنية تشف عن نفس كاتبها ، وشخصيته ، اذ انه لابد من ان تكون لكاتب القصة شخصية مستقلة ، واسلوب خاص ، فهي « من يعتمد قبل كل شيء على أن يروي الكاتب الاحداث ويحلل الشخصيات بنفسه في التاريخ في القصة لمساته الفنية الخاصة وطريقة تعبيره وقدرته على تحريك الاحداث والشخصيات في خطها المرسوم » (٣٥) .

ولا يعني ان تكون لكاتب شخصية في قصصه القصيرة ان يعلو صوته وينادي بالاصلاح مثلا ، والتمسك بالفضائل ، والنهي عن المنكر ، وان يكون هو كل شيء في القصة القصيرة ، او ان يفرض نفسه فرضا على احداثها وشخصياتها والحوار الذي يدور على السنة هذه الاشخاص ، بل ان تظهر شخصيته ولمساته بطريقة غير مباشرة ، فهو في القصة القصيرة يعالج الشخصوص ويحرك الاحداث ويقوى الانفعال ويعمل على التأثير في القارئ بالايماز والتضمين .

* * *

(١) عيسى عبيد في (احسان هاتم) و (ثريا) : (*)

(٢٥) د . عبد المقادير القط - مجلة (الشهر) نوفمبر ١٩٥٨ ص ١٨ : ويذهب الاستاذ العقاد ايضا الى وجوب ظهور شخصية الفنان خاصة في القصة القصيرة : يقول : « أما القصة الصغيرة التي تحسب عملا من أعمال الفنان فلا بد فيها من شخصية الفنان ومن أثره المحسوس ومن خصائصه المميزة له . اذ ليس المهم ان نعرف من هو بيدع العمل الفنى ولا ان نذكر اسمه وعنوانه ، وإنما المهم ان تعرف أن هناك صنف ذلك العمل الفني كانينا من كان » ، عباس محمود العقاد - المقصبة الصغيرة - مجلة (الشهر) أبريل ١٩٥٩ ص ٤ - ٥

(*) وعد عيسى عبيد بأنه يعد للطبع أربعة كتب أخرى طويت بعد موته ولم تظهر ، وهي :

(ا) رواية طويلة سماها (بين الحب والفن) عن حياة كاتب طامح الى المجد .

(ب) كتاب نقدي بعنوان (ملاحظات ونظارات فنية) نكره في آخر مجموعته الاولى .

(ج) مسرحية (الرقطاء) التي وضعها مع شقيقه شحاته عبيد وقدمها للمسرح فرفضت يومذاك ولم تمثل .

(د) مجموعة اقاميص بالفرنسية (على ضفاف النيل) . وقد اختفت هذه المخطوطات عقب وفاته كما نفت كتبه المطبوعة .

وإذا وقينا عند آثارها القصصية لتتبين إلى أي حد أثرت دعوتها هذه فيما اتجاه من قصص قصار ، ولتفنف عند قيمتها من الناحية التاريخية والفنية بالنسبة لتطور فن القصة ، لوجدنا أن عيسى عبيد تتضخم لديه مظاهر التأثير بالثورة القومية ، وبضرورة إيجاد أدب مصرى نابع من البيئة المصرية ، معبر عن المجتمع المصرى الذى يمور بالثورة في كل جوانبه ونواحيه ، الراوية على النظم السياسية ، والثورة على التقاليد الاجتماعية ، والثورة على الموروث من الثقافة العربية التقليدية (٣٦) .

فهو مؤمن بالثورة أيامًا عميقاً ، ويرى أنها أوجدت في المجتمع المصرى نهضة كبيرة ، كان من شأنها أن تحدث انقلاباً في العادات والتقاليد ، وتغيراً في الميلول والأفكار ، وادى به أيامه هذا إلى أن يهدى باكورة انتاجه (احسان هانم) إلى سعد باشا رئيس الوفد المصرى ، ولم يكن ذلك إلا بداعي قومي يحت « الا ان وطنيتي دفعتنى الى أن أهدى لمعاليكم باكورة مؤلفاتى اعتراضًا لما اديته من الخدم الوطنية الجليلة التي سجلتها لكم الامة المصرية على صفحة فرادها الخالد (٣٨) .. » ، ويؤكد ذلك غيرربط بين استقلال البلاد سياسياً واستقلال الفن والأدب فيها ، وكيف أن ظهور شخصية مصر من الناحية السياسية والاقتصادية يقتضى بالضرور انفرادها بشخصية منفردة في الآداب والفنون « فهذه هديتى يامعالي الرئيس وهى هدية حقرة يقدمها كاتب مبتدئ مجھول له آمال عظيمة لأن تستقل بلاده المصرية الاستقلال التام ويستقل معها الفن المصرى .. » .

ويلتزم الكاتب منهجه السابق في التعريف بهذه المجموعة ، وذلك في آخر صفحة من مسحات مجموعته الثانية (ثريا) اذ يقول في التعريف باحسان هانم ما يؤكّد أنه يرمي أولاً وقبل كل شيء إلى دراسة ما طرأ على الأسرة

(٣٦) يصف الاستاذ نقولا يوسف في مقال له بصحيفة المساء عيسى عبيدانه كان صريحاً طموحاً « متدمجاً في الحركة الوطنية ، ملماً باللغة الفرنسية المأمة بالعربية » ، وكانت تُورقه « قضية الأدب القومي المصري » . انظر « المساء » ١٢ - ٧ - ١٩٨٢ .

(٣٧) (احسان هانم) عيسى عبيد - مطبعة دعمسيس بالفجالة ١

المصرية والنفسية المصرية من تغير بعد الثورة ، ثم الى شرح وتحليل الحياة الاجتماعية المعاصرة له ، عن طريق توخيه للحقائق المجردة واللاحظات الحادقة الدقيقة المستخرجة من اعمق الحياة اليومية : « مجموعة قصص عصرية مصرية » ، ترمي الى درس حياتنا الاجتماعية والنفسية بطريقة فنية مبتكرة في الأدب المصرى الحديث ومنسقة على قاعدة علم النفس وقد توخي فيها المؤلف الحقائق المجردة ، واللاحظات الصادقة الدقيقة المستخرجة من اعمق حياتنا اليومية البعيدة عن التكلف والخيال والحوادث المدهشة الرائعة اقتداء بمشاهير كتاب فرنسا .. » (٣٨) .

ويبدو انه كان كلنا بدراسة الاسرة المصرية من الناحية الاجتماعية ، والد الواقع التي توجه سلوك افرادها ودراسة حالتهم النفسية ، لدرجة انه يشير الى أن ثمة مجموعة من القصص العصرية المصرية سوف تظهر له ايضا ، وهى مجموعة (الاسرة) ويمضي في تعريف هذه المجموعة الثالثة موضحا الهدف منها حيث يقول : « قصد المؤلف بها درس نظام الاسرة المصرية وحاول التفلسف في اعمق حياتها ليصور ما ينتابها من المعارض التي قد تزعزعها وتقضى عليها .. » (٣٩) كما يبدو انه كان ينوى عقد دراسة من ثلاثة قصص او من خلال ثلاثةمجموعات قصصية تدور كلها حول المشكلات المتعلقة بالأسرة المصرية المعاصرة له ، وعوامل قوتها وأسباب ضعفها ، وما يتواتر عليها من تطور وتقدم ، فانا نجده يشير الى أن الذى قرأ (احسان هاتم) و (ثريا) لابد له من قراءة المجموعة الثالثة (الاسرة) « لأنه سيجد فيها تتمة الحوادث التي وقعت لكثير من الاشخاص الذين وردوا في المجموعتين الاولتين) (٤٠) » وربما ادى بنا هذا الى الظن بأنه كان ذا نفس طويل ، ميلا الى الرواية الطويلة لا القصة القصيرة وان كانت مجموعته الاولى (احسان هاتم) تخلو قصصها الخمس مما قد يقوم دليلا على هذه الوحدة التي زعمها المؤلف نفسه . فكل قصة من قصصها انما تتجه اتجاهها لايمت بصلة الى باقى نصوص المجموعة من ناحية تطور الاحداث ، او رسم الشخصوص ، وكذلك

(٣٨) (ثريا) عيسى عبيد - من ١٦٥

(٣٩) (ثريا) عيسى عبيد - من ١٦٦

(٤٠) (ثريا) - عيسى عبيد من ١٦٦

بالقياس الى مجموعته الثانية (ثريا) . فحين ان هذا لا يمنع من ان قصصه في مجموعته تزع الى تصوير الجوانب الجنسية في حياة بعض الافراد الذين عاشرهم الكاتب واختلط بهم ، والى رسم صورة للعلاقات الجنسية التي قد تنشأ في بستان تهيات ظروفها الاجتماعية والثقافية لهذه العلاقات .

فيعسى عبيد راد ميدان المرأة أول ما رأد . وربما ينهض هذا دليلا على أن المرأة المحجبة فيما قبل الثورة لم تكن تتبع للكتاب ان يصفوها ويحللوا نفسيتها ويدرسوا بدقة جوانب حياتها الباطنة والظاهرة . فيعسى عبيد فعل هذا متأثرا بالثورة على نظام الحرير ، وعلى عدم اعطاء المرأة كامل حريتها ومشاركتها للرجل في شئون الميادين ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإنه تأثر بالأدب الغربي الذي تدور التخصص فيه حول المرأة ، وتجمل منها شخصية رئيسية في القصة . ويتخذ عناوين تخصصه ومجموعاته القصصية أسماء نساء : احسان هانم ، ثريا . بل انا نجده في مقدمة مجموعته (ثريا) يوضح لنا ان عالم المرأة هو الذي يستمد منه موضوعات قصصه ، وأحداثها ، وشخصياتها ، ثم هو أيضا العالم الذي يتوجه بالحديث اليه ، فهو يقدم شكره « لحضرات الاوائل والسيدات الفاضلات اللواتي شجعننا برقيق عباراتهم وعدوبة رسائلهن » (٤١) . ويستطرد فيقول : « فلأجلنک يا سيداتي أقدمنا على جمع هذه الشذرات الانسانية وقطع الحياة الدامية المتأثرة وكل املنا وغایتنا ان نهؤ فيكين عامل الرحمة على من يوقعه القضاء تحت سلطتكن المستبدة الفشومة » (٤٢) . وهو في تخصصه ايضا يحاول ان يوضح لنا الى اي حد اثرت الثورة القومية في مفاهيم النساء والفتيات ، فبعد ان كن لا يشاركن في الحياة العامة ، وبعد ان كن بعيدات عن المجتمع وميادينه المختلفة أصبحن يدينن آراءهن في كل شيء حتى في شخصية الانسان الذي يتقدم للزواج بالحداين ، وكان ذلك غريبا في المجتمع التقديم ، وهو يقف عند هذا كله ليدين العوامل التي كانت تؤدي الى تخلف الاسرة المصرية وتشكلها وعدم وحدتها وانسجام افرادها . فالمجتمع الشرقي الذي لا يصرح بالاختلاط بين الجنسين ، والذي لم يفتح الفرصة لا (فخرى) كي يقابل من يحبها وتشاركه حبه الطاهر العذري ، هو الذي جعله يلجا الى (المظ) التي تعرف عليها في

(٤١) المصدر السابق ص ٧

(٤٢) المصدر السابق ص ٨

أحدى (تهاوي) الأزبكيّة ، و « اضطرر كثيّر من شبابنا إلى الاتجاه إلى بائعت الموى لاخماد الجنوّة الاحساسيّة المقدّة في أعماق قلبه » (٤٣) .

ولعل قصة (احسان هانم) تعتبر أوضح مثال على تأثيره بالثورة القوميّة، وهي في صورة يوميات ، تحدثنا فيها فتاة مصرية عن المها وحزنها لأنها بلغت العشرين ولم تتزوج بعد ، وفي نفس اليوميات التي تبدأ بأول مارس ١٩١٩ تقص علينا هذه الفتاة كيف أنها وزميلاتها ناقشن بقوة وأيمان قضية مصر وثورتها الوطنيّة ، وكيف أن المصريين جميعاً على مختلف طوائفهم ، ومتباين طبقاتهم ، واعمارهم ، وديانتهم اشتراكوا في الثورة ، وتكتلوا ضد الانجليز .

فالثورة بأحداثها ووقائعها شغلت حيزاً كبيراً من القصة .

وثمة ملحوظ آخر يبدو منه مدى تأثر عيسى عبيد في قصصه بالثورة القوميّة وما صحبها من تغيير في الأفكار والمناهيم والاتجاه الثقافي والفكري للمجتمع . فانا نعرف أن الموسيقى المصرية نشأت متأثرة بثورة مصر الوطنيّة في سنة ١٩١٩ وأن الموسيقيين طفقوا يلمسون طريقهم إلى التعبير عن مشاعر الشعب وأحساسه في الحان شعبية ، وأغنيات جماعية ، وجدت صداقها في نفوس الناس آنذاك . وعلى هذا النحو نجد ماري في قصة (أنا لك) قد اشتهرت لها أمها بيانو « كانت تعزف عليه الفتاة بعض الأدوار الانفرنجية التي تعلمتها في مدرسة الراهبات ، ثم استبدلتها بعد ذلك بالألحان الكشكشية والأدوار العالمية الشائعة وقتئذ كزوروني كل سنة مرة — وانا لك وانت ليه ... وعرفت آخرتها ويه حبي ... لأنها وجدت فيها طلاوة عصرية ... » (٤٤) .

فإن ماري هنا تمثل الاستجابة الكلية من قبل الشعب للتغيرات الجديدة والاتجاهات التي صحبت الثورة ، فهي التي تعلمت في مدرسة الراهبات

(٤٢) (احسان هانم) - عيسى عبيد قصة (مأساة قروية) ص ٤٨

(٤٤) (احسان هانم) ص ٣٩

وتحولت من التأثر بالغرب وموسيقاه الى مصر والواقع المصرى والأغنية الشعبية المصرية ففي ذلك حلاوة ووطنية .

كما كانت التقاليد الرجعية التي تتصل بالمرأة هي التي جعلت زواج احسان هاتم يسوده الاخفاق ، ذلك لأنها لم تتزوج بمن تحب بادئ الأمر ، ناخف زواجها ثم ارتمت في أحضان زوج آخر لاتحبه ، وكان هذا سبباً كافياً لهدم كيان الأسرة « اليس هذه أسباب لهدم كيان الأسرة المصرية التي هي صورة مصفرة للأمة .. » (٤٥) .

وعن طريق اختياره لثل هذه الشخصوص ، وما يناسبها من احداث يعطينا عيسى عبيد صورة للمرأة في عهدها القديم ، وصورة لها في عهدها الجديد الذي يتميز بالثورة على كل موروث من التقاليد والمفادات الاجتماعية ، نان أغلب بطلات قصصه فتيات تشبعن بالآراء التقديمية الجديدة وبنلن نصيباً من الثقافة والتربية لا يأس به ، فثريا فتاة مثقفة ثقافة فرنسية ، لها نفسية ثائرة متمرة على التقاليد القديمة ، نتيجة للتعليم الذي أصابت قسطاً وافراً منه والذي أوجد في نفسها « شيئاً من الكبرياء والاعتداد بالنفس .. » (٤٦) . وكذلك كانت هرمين اركانيان هي الأخرى مثقفة ثقافة فرنسية ، وهي ارمنية متمرة ، في قصتها (النزعه النسائية) ، وماري في (اناك) . وام احسان هاتم تختلف كثيراً في نفسيتها وتكونيتها الفكري والثقافي عن ابنتها العصرية التي لا ترضخ لسلطان الرجل الذي يجعل من نفسه السيد الواحد في المنزل . خالماً كثيراً ما كانت تحدث ابنتها باقوالها « الشفافة عن جهلها التام بنيسيتنا العصرية » (٤٧) فان عالم عيسى عبيد الأسرة المصرية ، والمرأة المصرية ، ودراسة الحياة الجنسية الخفية للمرأة وعوامل تدهورها اخلاقياً وظروف تكوينها ونشأتها . فقصصه تدور حول العلاقة الجنسية والحياة الجنسية التي تعيشها المرأة ، تلك الحياة التي كانت تخفي على القراء قبل ظهور قصص كل من الاخوين عيسى وشحاته ، ذلك ان ثمة كتاباً لم يكن يظهر بها او يصرح بظاهرها وصورها هذا التصوير المكشوف ، ولم يكن

(٤٥) (احسان هاتم) ص ٢١

(٤٦) (ثريا) ص ٣٧

(٤٧) احسان هاتم ص ٢٢

يستهدف من ذلك الا وصف الحياة الجديدة التي تحولت اليها الاسرة ، ولى الافكار الجديدة التي أخذت في الظهور بعد الثورة القومية .

والى جانب هذا فاتا نجد قصص عيسى عبيد في مجموعته تقسم بالتطویل وعدم الایجاز والتركيز ، ويبلغ به الاستطراد والتطویل حدا يجعل القارئ يمل متابعة القصة ، بل وينسيه تتبع احداثها لكثره هذه الاحاديث من ناحية، ولتدخل الكاتب تدخلًا سافراً من ناحية أخرى .

وفي كل صفحة من صفحات تصميمه يطالعنا استطراده بوضوح ، وحسبنا هنا أن نشير الى قصة (ثريا) تلك التي بلفت من الصفحات ما يربو على الثمانين ، فهو اقرب الى القصة الطويلة منها الى القصة القصيرة ، ليس فقط لحجمها بل ايضا لكثره شخصيتها ، وتعدد احداثها ، وكثرة ماقصيلها ، وعدم توفر عنصرى الوحدة والتركيز فيها . شخصيتها كثيرة : ثريا — وديع — المست لبيبة — احمد بك — وغيرهم ، وغيرهم ، وهو لا يكتفى بذكر اسماء الشخصوص فحسب ، او بمجرد تحريكها في القصة وتفاعلها مع الاحاديث ، بل انه يتبع هذه الشخصوص كلا على حدة في حياته الخاصة منذ ولد ، وعوامل تربيته ونشأته ، ويحدثنا عن تاريخه الطويل ، مسهما في الاوصاف والترويج ، وكأنه يريد ان يقدم لنا الحياة من جميع اطرافها في قصته هذه ، مما جعله يقدم لنا كل شخصية بظروفها وملابساتها ، وليس ذلك كله في ايجاز وتلميح ، بل انا نراه يسهب في التعريف بظروف الشخصية ودراسة ما أحاط بها من عوامل البيئة والثقافة والنشأة والوراثة ، وهو لا يلتزم هذا الاسلوب في الشخصيات الرئيسية وحدها ، ولكن في الشخصيات الثانوية ايضا والتى قد لا تمت الى الحد الرئيسي بصلة ذكر . مثال ذلك ما عرضه في شبابها قصته (ثريا) من الكلبة فلورا اذ اعطانا معلومات عن طباعها واخلاقها وصفاتها وعلاقتها بأقارب السيدة لبيبة ثم مدى نفور ثريا منها . وكذلك وصفه للقطار بين فيه وما فيه ، وتتبعه حركات الركاب واياضاحه جنسياتهم ، ثم وصفه لشاطئ الاسكندرية ومن تمرح على رجاله من الغوانى في ملابسهن الفاضحة ، وربما

كان هذا هو السبب الذى جعل الدكتور عبد المحسن طه بدر يعتبر (ثريا) رواية ، لا قصة قصيرة على نحو ما وصفها كاتبها ، ملتزماً في ذلك مقياس الحجم وحده في التفرقة بين القصة التصرية والرواية حيث يقول : « ولا يمكننا في الحالة هذه أن ننخذه من تسمية المؤلف أساساً للتفرق بين ما يمكن اعتباره رواية وما يمكن اعتباره قصة قصيرة وذلك لتدخل الاصطلاحات واختلاطها في هذه القدرة حتى أن لفظة رواية على سبيل المثال كانت تطلق على القصة القصيرة والرواية والمسرحية » (٤٨) .

ونحن لا نلتزم في حكمنا على هذه القصة وحدتها مقياس الحجم فحسب ، ذلك أنها نجده في قصص أخرى يناسب حجمها حجم القصة القصيرة من الظاهر ، في حين أنها تحفل بالتفاصيل المطولة ، وتهتم بالخشوع ، مما يجعلها تفقد وحدة الهدف ، ووحدة الأثر ، اللذين يعتبر أن القاتلتين الأساسيين اللذين يحكم بهما على قيمة القصة القصيرة كعمل ثان ، فإذا احتفظت القصة القصيرة بيهما نجحت من الناحية الثانية حتى ولو غضت مساحة أوسع من الناحية الزمنية ، أو شملت تتبع من الحوادث وأكثر من أيام رواية كبيرة مثل ذلك قصة Rip Van Winkle ١ « واشنطنون ارنونج » وهي قصة أزلية لحياة كاملة ، في حين أن موضوعها لا تتدخل فيه أيام مؤثرات خارجية منذ لحظة نوم « روب » حتى يقتله .

وكذلك تحفة « موباسان (العقد La Parure) (٤٩) » فإنها تشمل المأساة التي مرت على مدى السنين ، لكن تركيز الاهتمام خلال القصة على الدافع الوحيد الذي تدوره القصة أكسبها لักษณะاً فنياً .

وعلى هذا النحو نراه في قصة (مأساة قروية) ي quam بعض الشخصيات ويتحدث عنها باطالة خلال سرده ، وإن كانت القصة لا تبلوي في حجمها القدرة الذي تبلغه (ثريا) فهي تقع في تسع عشرة صحفية من القطع الكبير ، إلا أنها نجده يقدم لها بمقدمة طويلة جداً تبلغ أربع صفحات ، تدور حول الريف وأشراقة الفجر فيه ، والطيور التي تذكر من اعتشاشها ونومها ذوق أعمصال الأشجار ، وأحوال الفلاحين ، وزراعمة القطن ،

(٤٨) (تطور الرواية العربية الحديثة في مصر) د . عبد المحسن طه بدر — دار المعارف ص ٢١٢ — ٢١٣ .

An Introduction to the Study of Literature — By (٤٩)
Hudson 1930 — p. 453.

والنسيم ، والديكة ، ثم يقطة الفلاحين وتأهيلهم للذهاب الى حقولهم ، والنسوة القرويات ما بين من بقيت في دارها تعد الطعام او تحرر من الكفايات وما بين من ذهبت الى النيل لتفسق ثيابها ، وحديث طويل بين الشيخ مسعود وجع من الفلاحين عن الخسائر التي نالت الفلاحين اثر اصابة القطن بدوادته القاتلة عام ١٩١٤ ، وهذا كله منفصل تمام الانفصال عن القصة والحدث الرئيسي فيها ، وهي وان كانت تصف الجو الريفي فانه وصف لا يخدم القصة ذاتها ، ذلك أن التناصيل في القصة القصيرة يجب ان تكون تابعة لطبيعة القصة نفسها على اعتبار أنها بقية القصة او تامة لها فهي محسوبة على القصة لذا وجب عليها « أن ترقى هي الأخرى الى الهدف الرئيسي للقصة » وأن « تتقدم لنفس الخطط العام الذي يشد القصة نحو وحدة الأثر فيها (٥٠) »

وتدور مقدمة قصصه أحيانا حول ذاته هو ، ليستطرد من ورائها الى سرد أحداث القصة ، مثل ما نجده في قصة (حديقة الأسماك) (٥١) حيث يقدمها في صحيتين ذاكرا للقارئ الاسباب الى دعته الى ارتياه هذه الحديقة ، ثم جبه للادب الفرنسي ، ومرور أحد أصدقائه به ، وكيف أنه اقترح عليه الذهاب الى حديقة الأسماك لكنه رفض ، وأصر كل منهما على رأيه ، ولكن يستربع كل منهما ذكر له صديقه السبب في رفضه الذهاب معه الى حديقة الأسماك ، ومن ثم يبدأ موضوع القصة وحدثها .

وقليلا ما نجد عند عيسى عبيد قصة تتميز بالتركيز والابحاث والاختصار ، حقا لديه قصص قصيرة تقوم على وحدة حدث ، او وحدة شخصية ، او وحدة هدف او انتقال او اثر ، كما في (مأساة قروية) و (أنا ذلك) ، وحتى ان وجدت مثل هذه الوحدة ، فانه يفسدتها عنده عدة عوامل منها :
أولا : تدخله المباشر في ثنائيا القصة ، واعطاوه الحكم والامثال .

ثانيا : محاولته اقتناص اثر كل شخصية وتتبعها عبر تاريخها الطويل ووصف ظروفها واحوالها النفسية والاجتماعية وهذا يقوده الى ذكر تفاصيل كثيرة لا تتعلق بالحدث .

ثالثا : محاولته تطبيق ما يعتقد من أفكار ومذاهب تتصل بدراسة علم

Literary Appreciation : By ; Peter Westland — (٥٠)
London 1950 pp. 243-244.

(٥١) (ثريا) ص ١٤٣ .

النفس والوراثة ، والبيئة ، وأثر هذا في سلوك الأشخاص وتصرفاتهم .

ولا تخلو قصة من أي من هذه العوامل أن لم يكن كلها ، فان تدخله بالتعليق والتفسير واعطاء المثل ، وأشارته بوضوح الى ما يقصد ، والتنبيه الى ما يريد كل هذا يتضح في تخصيص القصيرة .

وحكمة تتخلل في غير خفاء سرده ، ففي (احسان هاتم) بعد أن تسرد لنا احسان كيف أن عدم تزويجها بمن تحب أفسد عليها حياتها تقول : « اليست هذه اسباب لهم كيان الاسرة المصرية التي هي صورة مصفرة للأمة » ثم تستطرد فتقول : « انى المس هنا يادولت مرضا من اعظم وأخطر امراضنا الاجتماعية » (٥٢) .

وفي (النزعة النسائية) التي تدور حول الغيرة العميماء وما قد تؤدي نتائجها بصحابها الى الهوس والجنون النفسي ، يقول الكاتب في خاتمة القصة : « من السذاجة الاعتقاد أنه يمكننا ان نطبع على قلب المرأة التي أحبيناها وأحببتنا وسمة عميقة دائمة ... فمن أراد أن يترك تأثير الذكرى في نفس المرأة كمن يريد أن يترك وسمة ختم على صحفة المياه الجارية ... أن المرأة لا تجلب الى الإنسان اللذة والسعادة ولكن الاضطراب والوساوس السوداء والشقاء » (٥٣) .

وفي (مأساة قروية) : « ولا شيء يؤثر في المرأة الحساسة بفطرتها سوى طلاوة الرقة » وفيها أيضا يقول : « ولعل احد الاسباب التي تذكر فيينا الحب مداومة تفكيرنا فيه بدليل اتنا قد نهيم في حب امرأة خالية من محاسن الجمال ومميزات اللطف والأدب هياما يقرب من العبادة والجنون مع ان لاعلاقة للحواس احيانا بهياما ... » ثم في القصة نفسها « وهكذا بعدها كانت المرأة توحى لفخري المشاعر الشعرية الجميلة أصبحت لا تهز فيه الا هزات الرغبة الحواسية الجنونية وهذا ما يفسر سرعة تيقظ حواسنا نحن المصريين ذاك الشيّقظ المبكر البدرى الذى لا يجب ان ننسبه فقط الى حرارة بلادنا » (٥٤) .

(٥٢) (احسان هاتم) ص ٢٢

(٥٣) (احسان هاتم) (قصة النزعة النسائية) : ص ٧١

(٥٤) وردت هذه الحكم والامثال في قصة (مأساة قروية) ضمن مجموعة

(احسان هاتم) في صفحات ٤٨ - ٤٩ - ٥٠

ومذه الحكم كلها دخيلة على السرد القصصي ، ولا تساعد على تحضور الحدث فيها ، او نمو الشخصية باى حال من الاحوال . . . ففى (أنا لك) بعدهما يصور لنا غيرة مارى حينما اخبرت أن صديقة لها تزوجت يعلق على ذلك بقوله : « قالت الفتاة ذلك مدفوعة بعامل الغيرة » ، تلك الغيرة القوية المؤللة القاتلة التى تشعر بها كل فتاة هندا تعلم زواج احدى صديقاتها اللواتى هن فى عرفها دونها جمالاً وادباً ولطفنا . . . » (٥٥) .

وفي سایا قصة (الغيرة) من مجموعة (ثريا) يقول : « ان كل شيء في المرأة كاذب حتى ابتسامتها التي تبدو لك طاهرة ملائكة ونظاراتها الناعسة الخجولة وسيماًؤها الساذج النقى . . . لها قوة على الناظر بكل شيء وأخفاء كل شيء » (٥٦) وفي قصة (ثريا) تجد متsuma لحكمه وتدخله المباشر ، واحكامه الجانبية ، ووقفاته الطويلة ، وتعليقاته الذاتية .

« ومن طبيعة المرأة الغرور فهى تؤخذ بطلاوة الكلمات العذبة التى ترضى غرورها وكرامتها النسائية ان لم تؤثر على عواطفها » .

« والمرأة مفطورة غالباً على حب من يحبها » .

« فان النساء يترکن عادة مسحة من أخلاقهن وخجلهن في شخص من يهذبنه ويسمنه يطابع مزاجهن الرقيق الحساس . . . » (٥٧) .

وغير هذه الاحكام والتعليقات كثير ، مما لا تتحمله طبيعة القصة التصويرية ولا يساعد على تنمية الموضوع الرئيسي لها لأن مثل هذه الأقوال والاحكام « تنقل وجдан المذوق نقلات خارج وحدة القصة لأنها احكام وتعليقات ووقفات مستمدة من تجارب خارج تجربة القصة ، وربما يؤدي هذا الحشد الى طمس المعالم الرئيسية للحدث والى عدم تنمية شخصية القصة وعدم ابراز اجوائها ابرازاً حيا . . . » (٥٨) .

وفىما يتعلق بمحاولته تطبيق ما يعتقده من مذاهب وما يعتقده من آراء وأفكار نلمح في قصصه آثاراً لهذا كله ، من ذلك رأيه الذى صرح به في

(٥٥) (احسان هانم) - قصة (أنا لك) من ٢٨

(٥٦) (ثريا) قصة (الغيرة) من ١٥٥

(٥٧) (ثريا) صفحات : ٧٣ - ١٤ - ١٣ .

(٥٨) (الوان من القصة المصرية) - محمود أمين العالم - دار النديم ص

مقدمة (احسان هانم) وف مجلة السفور والذى يتضمن دعوته الكتب الى نبذ الاسلوب الشعرى الخيالى ، والتزام مذهب الحقائق والجزئيات ، نجده على لسان احسان هانم وغير بعيد من آرائه التى ذكرها في المقدمة اذ يعلن صراحة ان عهد الوجادنیات قد انتهى وذهب الى غير رجمة ، وأن الناس لم يعودوا يخالون بالحقائق الواقعية ، والأحداث العصرية ، وهذه هي احسان هانم تقول لمدحيتها دولت : « أتذكرين ياعزيزتى كيف كنا في نجر شبابنا الأول نطالع معاً روایات الكتاب الوجادنیين الخياليين الذين تناسوا حقيقة الحياة المرة القاسية فجنحوا الى الخيال الساذج الجميل فطلق بهم فوق هذا العالم الشقى .. » (٥٩) .

ولا شك أن هذا هو صوت الكاتب لا صوت احسان هانم ، تدعيمها لرأيه في عدم جدوا الكتابة الوجادنیة لأنها لم تعد تلائم العصر والأفكار الجديدة والمعقول الوعائية التي كونتها الثورة .

وكما انه يدعو الى الاهتمام بدراسة عوامل البيئة والوراثة والمزاج النفسي للشخصية فإنه ايضاً يستنطق شخصه بهذه الأفكار وتلك الآراء ، فاحسان هانم تقول في الصحيفة نفسها : « يجب أن تعوق المؤشرات القديمة والحديثة التي كونت نفسيتي » . ونراه يتمسك بوجوب دراسة الشخصية في خصوص علم النفس وعلم الطباع ، حتى أتنا نلاحظ انه يستخدم الفاظاً في درس — يحلل — يلاحظ — المزاج — الحس — الانفعال — الاحساس) كثيراً في سرده ، وهذا هو في قصة (أنا لك) يصف موقعاً بين فواد وماري التي تحاول ان تخدعه بأنها تحبه وهو لا يلاحظ هذا الخداع لأنه ليس « بهذا الملاحظ فإنه ما اعتقاد أن يدرس الملاحظات النفسانية ، الا أن مزاجه المشائم السوداوي جعله لا يقبل الشيء الا باحتراس وتحفظ » ثم في موقف آخر يقول : « ولبث ينظر اليها لا نظرة حب كما كان يفعل منذ هنيهة بل نظرة درس وتحليل .. » (٦٠) .

وليت الأمر وقف عند حد استخدامه للالفاظ المتدولة في علم النفس والفلسفة بل ان اهتمامه بدراسة هذه العلوم النفسية والاجتماعية جعله كثيراً

(٥٩) (احسان هانم) من ١٩

(٦٠) (احسان هانم) قصة (أنا لك) من ٣٩

ما يتخذ من القصة القصيرة ميدانا لاستعراض بعض مذاهب الفلسفة او علم النفس او علم الوراثة والبيئة ، من ذلك ما نجده في قصته (النزعة النسائية) التي يدور موضوعها حول غيرة غريب مسمعوه الشاب المصري ، على الفتاة الأرمنية هرمين اركانيان بعد حب دام شهرين ، ثم انفصال ادى به الى المرض العضال الذى كاد يفتت به ، على الرغم من وجود انسانة أخرى تتفانى في حبه . ويستفرق الحدث الرئيسي في القصة بضم صفات مجده في ثلاثة منها يستعرض فلسفة الغيرة ليبرر لنا موقف فريد وأسباب مرضه وأنواع الأمراض التي المت به ، ثم ينتقل من ذلك الى استعراض أسباب الغيرة وأنواعها ومضاعفاتها ، يقول :

« لا أظن أنه يوجد ألم أقوى من ألم الغيرة وقد حاول عبئنا العلماء النفسيون الوقوف على أسبابه ولما اعياهم تعليمه نسجوه إلى الآثرة وحب النفس زاعمين أن الإنسان الأنثى بفطرته يتالم لما يرى ملكه الخاص قد اغتصبه غيره ولما يجد إنسانا آخر امتاز عنه ببعض صفات ومحاسن ... إنما الغيرة فعلى أنواع ثلاثة ... » .

وهكذا يظل يستعرض أنواع الغيرة : غيرة الحواس ، وغيرة القلب ، وغيره المقل ، وكيف أن كل نوع منها يختلف عن الآخر من حيث عناصر تكوينه وأغراضه ، لينتهي من ذلك إلى أن الغيرة التي اصابت مؤاذه مسمعوه ليست إلا مزيجا من الغيرة الاحساسية والغيرة الحواسية معا « ولا شيء أقوى من الغيرة الاحساسية مما امتنجت بالغيرة الحواسية .» (٦١)

وعلى هذا النحو نجد القصة التصويرية عند عيسى عبيد تفقد التركيز والوحدة وبالتالي تفقد جاذبيتها وتماسكتها ، لما يبدو من تفكك بنائها ، وعدم ترابط وحداتها ترابطاً عضوياً .

وربما كان تدخله المباشر شارحاً ومعللاً ومعطياً الحكمة وضارباً المثل بسفور ووضوح ، إلى جانب ذكره للجزئيات والتفاصيل التي لا علاقة لها إطلاقاً بالحدث أو الشخصية في القصة المصورة على وجه خاص ، وكذا عرضه للنظريات الفلسفية والنفسية هو الذي جعل القصة التصويرية عنده

(٦١) (احسان هايم) انظر استعراضه الفلسفى للغيرة ، والم الغيرة من ص ٦٢ : ٦٥

تبدو وكأنها « تطبق تمريني لقاعدة مرسوم لها من قبل دائرة مهما اتسعت
عنى ضيقه يدور داخلها فتمنعه من الحرية والاتطلق ... » (٦٢) .

هذا من ناحية الميكل العام لقصصه ، وبنائها الفنى ، أما من ناحية
أسلوبه في رسم الشخصيات ، وادائه اللغوى ، وطريقة ادارته للحوار ،
فانا نجده قد تأثر الى حد كبير بالخطوط الرئيسية التي اتخذها لنفسه أساسا
لبناء قصصه ، وهذا يسمى لتحقيقه دائمًا . فمذهب الحقائق مثلًا جعله يهتم
بابراز المعالم الخارجية للشخصية ، فهو يصفها وصفا حسيا ، من الخارج ،
وربما شاف ذلك مع ما يذهب اليه من وجوب تحليل نفسية شخصه
ويواظبهم . كما ان الالفاظ الحسية الصارخة تتعدد في وصفه وفي ثنيا سرده ،
كتوله : « وقف تنظر الى نظرات جريئة وقحة » و « لكنها لا تقبل ذلك بحكم
اخلاقها الفاسدة المسمومة ويدفع طبيعتها الناريه (٦٣) » . ويدو انه كان
يولى الناحية الجنسية اهتماما كبيرا بعد ان اختار المرأة موضوعا لكثير من
قصصه ، لذا وجدناه يصف بطلات قصصه وصفا جنسيا ، وينتقل لها هذا
الوصف تعبيرات والاظافر حارة ملتهبة ، مان فخرى في (مساءة قروية)
وهو ينظر الى فاطمة كان يرنو اليها « بنظاره النهم المتقد الى تكوينها
الاثنوي الخلاب ويتابع حركات خطواتها النسائية البديعة (٦٤) » . ذلك ان
فاطمة ، تلك الفتاة الريفية الساذجة « ليست بالفتاة التي توحى للشاب الحب
العذري الشعري ، مان جسمها الشهي الناعم وعضلاتها المثلثة وخطوطها
النسجية وصدرها العريض القوى الناضج ، كل ذلك أغلى في شرائين
الشلب دماءه الحارة المتدفقه الثائرة ... » (٦٥) .

ويصف الحسان وهن على شاطئ الاسكندرية نفس الوصف الحسى
الخارجي بلباسهن البحري « وهو يهبط الى ما فوق الركبة بكثير تاركا
نصف الفخذين والسبعين عاريين فيبدو اللحم الابيض شهبا ناعما تشوبه جمرة
تفاحية تشير في نفس الرجل قابلية نهمة وتدفعه الى التهام تلك الاقدام الحلوة
الصفيرة ... (٦٥) » ورمزي في قصة (الفيرة) قابل ماري يوما على

(٦٢) (فجر القصة المصرية) - يحيى حق - المكتبة الثقافية ص ١٠٦ - ١٠٧

(٦٣) (ثريا) صفحات ١٥٧ ، ١٥٦

(٦٤) (احسان هانم) - ص ٤٧ - ٤٩

(٦٥) (ثريا) ص ٥٧ - ٥٦ ، ص ١٥٧

الدرج ، وكانت مرتدية غلالة شفافه قصيرة بيضاء ثم عن أعضاء جسمها وتنحرس عن ساعديها ومنتبت نهديها وسائلها خصوصا الساقين (٦٥) ونجد مثل هذا الوصف الجنسي كثيرا في قصصه ، متخذة الأنماط الجنسية الجنسية وسيلاته إلى هذا الوصف حتى إننا في أحيان كثيرة نجد عبار الفظ قد أفلت منه فاستخدم الناظه الجنسي هذه في مواضع لا تنسق معها ، وليس أدل على ذلك مما أورده في قصته (مأساة قروية) وهو يصف الطيور لتنقل من فنن إلى فن فرحة طروب : « ثم ساد سكون مهيب يتخلله خفيف الوريقات تداعبها نسمات أواخر الصيف الفاترة وتغريد متقطع عذب ، تغريد بعض الأطياف كانت تتعاقب بخلاعة من شجرة لأخرى معجبة بجمالها » (٦٦) ناطيور عنده هي الأخرى يصفها بالخلاعة والاعجاب والتنه بجمالها ، وعلى هذا النحو أيضا يصف جداول ثريا اللولبية السوداء وهي تتسلّط « بتنه وشفف على منبت عنقها واسترسل بعض منها بخلاعة ولطف حتى منكبيها وكان يضمها ثوب أبيض رقيق يشف عن صدرها الناضج وتقاطع جسمها المعاوقة .. » (٦٧) .

وأثر اصراره على ذكر الحقائق في قصصه على حواره أيضا ، فانه وإن كان من المتعصبين للغة العربية الفصحى ، لدرجة أنه خالف مذهب محمد سيمور في وجوب وضع الروايات القصصية التي تمثل على المسرح باللغة العامية ، فانه رأى أن تكتب المحادثات اثنائية Dialogue لغة عربية متوسطة خالية من التراكيب اللغوية ، وقد يتخللها أحيانا بعض الناظ عالمية حتى لا يظهر عليها شيء من الجمود أو التكلف محاولا أن يطليها بمسحة مصرية وبلون محلى ، فهو لا يلتزم في حواره الفصحى فحسب ، ولا العالمية وحدها ، ولكن حواره يكون مرة بالعامية وأخرى بالعربية الفصحى ، وثلاثة يكون خليطا من الاثنين . وكان قصاراه أن ينقل المحادثات كما هي في الحقيقة ، وكما صدرت من الأشخاص مختلف النحل والأجناس ، محتفظا لكل منهم بلغته العالمية ورطانته الأعممية . وهو يستنطق ثريا مرة بالفرنسية وأخرى بالإنجليزية ، وثلاثة بالأعممية : « برسى مسيو نعوم ده Gentillesse »

(٦٦) (احسان هانم) من ٥٦

(٦٧) (ثريا) من ٢٠

منك » ص ٦٢ ، وفي ص ٢٧ تقول لوديع نعوم « الحياة في مصر Triste اوى . أما اسكندرية فبعمرى على البلاج .. . والست لبىه لهجتها الخاصة « هادى صفار خالص » ص ٩ .. والخادمة تتحدث بلغة حقيقية لافتة فيها « تعالى لعنا .. معلمى الصغيرة اجيست .. » ص ١٦ . ولكنه لا يستمر على هذا النمط من الزام كل شخصية بلغة خاصة مناسبة لظروفها وببيتها وثقافتها ، اذ يختلط عليه الامر ، فالذى يتحدث بالفرنسية سرعان ما يتحدث بالفصحي ثم بالعامية ، ثم بالاثنتين في عبارة واحدة ، ثم بثلاثة في بعض الاحيان : « لا يا معلمى بتاع الخبر » ص ٣٠ — « بس آه لو لم تكونى قصيرة » ص ٢١ . « اتعرفيين يامدموازيل ثريا انك جعلتشي افتكر بك طول هذا الأسبوع » ٣٣ .

ورمزى في قصة (الغيرة) يقول مرة : « ياشينغ بلاش عبط .. وهل انا من يحبون الفتيات او يعيثون بهن .. خليك تقيل » و « قلت لك ذلك لفهمك اخلاق الفتاة التي تربدها زوجة لك تشارتر حياتك » ص ١٥٨ .

وفي نفس القصة ايضا يقول مؤاد وقد انجرت غيرته « ما شاء الله انت من عدد هؤلاء الشبان الذين يشاغلونها وتشاغلهم ، اهنيك .. » فيرد رمزى قائلا « جرى ليه ياملؤاد » ص ١٥٧ .

وثريا التي كانت تتكلم الفرنسية نجدها تخلط بين العربية الفصحى والعامية « لا اريد ان اتزوج الان انا لسه صغيرة ولسه بدرى عليه » ص ٤٤ ، وتقول في صحيفة ٥ « وماذا يهم ؟ اخليفة على ان ابور . لا ياستي » .

ولم يقتصر خلطه بين الفصحى والعامية على الحوار وحده ولكنه كان يضمن السرد كلمات عامية ، وكان يفطن الى وضعها الشاذ احيانا فتضاعفها بين علامة تنصيص ، وأحيانا أخرى كان يتركها وكأنها من طبيعة لغة سرده ومن جنسها ، مثل قوله « وتنقضى هذه الخطة بأن يدعوهما الى الفطور في روض الفرج (ويبلغهما) بمظاهر الإبهة الكاذبة » ص ١٩ (ثريا) ويصف ثوب ثريا وهي على الشاطئ بأنه كان لافت للانتظار « بكلة تقاطيعه وسعة تقويره » ص ٦٠ .

ومهما يكن من شيء فنان عيسى عبيد وشحاته عبيد في تصريحهما

قصصها القصيرة ، يعدها مرحلة من مراحل الانتقال التي خطتها هذا الفن — فن القصة القصيرة — وقد كان قبل فنا لا يعني به ، ولا يتحقق بكتابه ، فعيسي عبيد أول من خاض غمار نشر مجموعة تضم قصيرة في كتاب يضمها ، ثم اتبعها بمجموعة أخرى ، غير مبال بما قد يتربّط على هذه المغامرة من خسائر مادية ، كما أنه بعد الكاتب المتفق الذي حاول أن يقتن لهذا الفن ، ويوضع له الاسس والقواعد النظرية التي تحده وتقيده ، وتلزم الكتاب باعتمادها ، فقد وضع للحوار نمطاً معيناً ، ولرسم الشخصوس أسلوب واحداً ، ونادي بوجوب ربط القصة القصيرة بالحياة العصرية التي يعيشها الناس في المجتمع تحت لواء ما سماه بمذهب الحقائق المجردة .

* * *

(ب) شحاته عبيد في (درس مؤلم) :

والواقع ان دراسة شحاته عبيد في قصصه في ضوء ما اوضحتناه عند دراستنا لقصص أخيه عيسى عبيد تؤكد ما سبق أن رأيناه من التحالف بينه وأسلوبه ، وموضوعات قصصه ، وأسلوبه ، ومنهجه في الكتابة القصصية ، وأخيه عيسى عبيد ... فهو يمثل التأثير الكامل أخيه ، مما كاد يمحو شخصيته الأدبية مخوا كلباً ، لولا ظواهر قليلة قلما يلحظها دارس . ولو أن شحاته عبيد نشر مجموعته (درس علم مؤلم) دون أن يشير إلى اسم صاحبها لضمت إلى مجموعتي أخيه السابقتين .

فهو يبقى من وراء قصصه « درس شخصية اشخاص الرواية درساً تاماً » ويرى أن وسليته في هذه الدراسة لا تتأتى إلا « بمتابعتهم في حياتهم ومعرفة نوازعهم وميلهم (٦٨) » وهو من أجل ذلك يجد نفسه مضطراً إلى أن يرجع إلى « اسلافهم ليرى هل للوراثة ذر لف نكيفهم ، فلذلك قد يضطر المؤلف كما فعلت في قصة (البائنة) بان اتبع (اديل) منذ نشأتها ودرس ميلها ونوازعها من نفس الكتب التي كانت تعيل إلى قرائتها . » (٦٩) . فهو ينبع منهج أخيه في الالام بكل الظروف التي تحيط بشخصيات قصصه لاعطائنا صورة متكاملة الجزئيات والتفاصيل عنهم ، وهو على نحو ما رأينا يستهدف من وراء كتابته للقصة القصيرة ان يكون بناؤها على قاعدة الحقائق

(٦٨) (درس مؤلم) - شحاته عبيد - مطبعة السفور ص ١١

(٦٩) المصادر نفسه - ص ١٢

المجردة والملحوظات الدقيقة ، كما أنه يستنكر على الكتاب لجوءهم إلى الخيال واستلهام موضوعات كتابتهم منه ، حتى إذا ما وجد نفسه قد تورط بعض الشيء في قصته (بين غزالين) التي جاءت من النوع الخيالي (الأيدياليسم) نهى ذلك عنه تمسكا منه بمذهب الحقائق ، وتشبّثا بكراسيته لكل أدب غير قائم على التحليل والملحوظة الدقيقة ، ووصف الواقع وصفاً أميناً ، بخبره وشره ، بحسناه وسيئاته ، وأوضح أنها « حيال يراد بها حقيقة وهي أقرب إلى الحقائق من الخيال » وأنه جاء بها عمداً ليدل على أن « الخيال في دوائره المحسورة متى طبقت عليه القواعد العلمية الفنية يكون سائفاً مقبولاً ٠ ٠ ٧٠) » .

وانه وإن كان عيسى عبيد في قصصه قد تناول موضوعات تتصل بالفيرة والحياة الجنسية ، والخيانة الزوجية ، وطموح الطبقة الوسطى للوصول إلى مستوى أعلى مما هي عليه ، بطريقة أو باخرى ، فثريا لاتريد أن تتزوج من عامل ذقير « يشنفل يوماً ويبيطل عشرة ٧١) » وأدبل كذلك كانت تتطبع في الزواج من شاب ثري « موريس » ولكنها تخفق في تحقيق غاييتها فتقع في جبائل « جيمي » الجندي الأسترالي ، للهدف نفسه الذي تسعى عيسى عبيد لتحقيقه ، وثريا تلقت تعليمها في مدرسة الراهبات ، وأدبل عند شحاته عبيد تدرس في المدرسة ذاتها ، وثريا تتقن اللغة الفرنسية ، وأدبل تعمد إلى اللغة الفرنسية حينما لا تجد روايات عربية أو مغربية لقراءها . وثريا يرجع أصلها إلى أسرة سورية تعيش في مصر وتحذّها موطنها . ودبل شحدور من أسرة سورية المنت مصريّة المنشأ .

وهذا يعني بطبيعة الحال شدة التأثر ، بل والالتحام بين الكاتبين في قصص كل منهما ، أو أن شيئاً أن تقول في عبارة أخرى إنهم معاً يمثلان مدرسة خاصة ، ذات اتجاه أدبي معين ، وانكلار متميزة ، ونماذج مفردة وتلتزم لتحقيق أهدافها في الفن سبلاً معينة . فهما يتناولان الطبقة المتوسطة في البيئة المحيطة المتصرّفة بالدراسة والتحليل واستنباط آراءها هذه الطبقة من الوجهة النفسية والتحليلية ، واعطاء القارئ صورة لما يدور بين أفراد هذه الطبقة من علاقات وما ينتظمها من تقاليد وعادات . وقصصهما

(٧٠) (درس مؤلم) - شحاته عبيد - « مطبعة السفور - من ١١٤
(٧١) (ثريا) عيسى عبيد ص - ٤٢

تدور حول العلاقات الجنسية ، وتحليل عواملها ، وارجاع أسبابها ودوافعها الى مؤثرات بيئية ووراثية وثقافية ، وما الى ذلك كله مما قد يؤثر في سلوك الفرد واتجاهه في الحياة .

وكما تجد عند عيسى عبيد قصة تبلغ في حجمها حدا يربو على ما اصلح على ان تحظى القصة القصيرة ، كذلك نرى عند شحاته عبيد قصته (البائنة) تحظى وحدها ما يقرب من الخمسين صحيحة .

ولو اتنا حصرنا اسماء شخصه لوجدناها لا تختلف في كثير عن الاسماء التي كان يختارها عيسى عبيد لأشخاص قصصه ، من ذلك مثلاً أديل ، و،وريس وجيمي وماري ومدام اكريفوني وبسخرون وحليم ومدام دي سيريز والخواجه مسيحه ببنا . وكنا نواجه عند عيسى عبيد باسماء هرمن اركانيان ووديع نعوم وماري وغيرها من الاسماء التي ان دل تشابهها على شيء فانما يدل على انهم كانوا ينهلان من مورد واحد وأنهما قصرا اهتماماًهما على البيئة المسيحية وحدها .

وبمثل مالا حفينا عند عيسى عبيد من انه كان يعلن عن ظهور مجموعة قصص مصرية عصرية بعنوان (الأسرة) يبحث فيها نظام «الحياة الاجتماعية المصرية » ويصور الحالة النفسية الدقيقة لبعض الاسر المصرية ، فان شحاته هو الآخر يتلزم نفس الاتجاه ويسير على النطء ذاته ، فيعلن ايضاً عن ظهور (الأغلال) ويعرفها بقوله « مجموعة قصص Nouvelles المؤلف الأغلال المطوقة لاغناق الاسر المصرية بدرس تحطيلي » (٧٢) .

وشحاته عبيد في قصصه لا يهتم بالتركيز ، والابجاز ، والاختصار ، التي هي من خصائص القصة القصيرة في المرتبة الأولى ، بل انه يفضل ذكر التفاصيل التي لا تتصل بالبناء العام للقصة والتكون العضوي لها ، مما يجعل قصصه في بنائها وحوادثها وكثرة شخصها وأجوائها اشبه بالرواية الى حد كبير . وكتيراً ما يتدخل بنفسه تخلساً سائراً في القصة معطياً حكمه حيناً ، ونacha حيناً آخر ، او معلقاً حيناً ثالثاً . ففي قصة (البائنة) يقول معلقاً على تصرف أديل وأخويها « وهكذا تبتلى العائلات دائمًا بالتطلل الى مراكز غيرها فتحتقر ما يماثلها وما هو دونها ..» (٧٣) .

(٧٢) انظر غلاف مجموعة (درس مؤلم) .

(٧٣) (درس مؤلم) - قصة البائنة ص ٦٧

وفي قصة (الفيرة العمياء) يطلق على الفيرة التي تبدو من شلبيبة لروجها محمد بك « وما كان يعيي卜 عليها الا غيرتها العمياء ، تلك الفيرة المتولدة من الحب والوجودة في كل انسان ، الا أنها تختلف درجات باختلاف طبقات العلم والذكاء والمعرفة » (٧٤) . وفي قصة (بين غزالتين) ترأه يعلق على تصرف حليم الذي كان يبكر في النوم ولا يسهر اكثر من الثامنة مساء « وتعلم كان صادقا في قوله لأن التبكي في النوم لهو من أعظم الوسائل المؤدية الى حفظ القوة والصحة بل الى نمو الادراك ، والعقل ، ومن يبكر في نومه يبكر في الافاق بعد ان يكون قد اخذ قسطا وافيا منه مجددا فيه ما فقد من قوة ونشاط .. » (٧٥) .

ويمعن شحاته عبيد في ذكر الحقائق فيختار موضوعات معاصرة ، وأناس بأسمائهم وذواتهم ، وحوادث آنية حدثت قبل كتابة قصصه بقليل ، ومثال ذلك قصته (الصلاة) التي تتعلق وتدور حول الحركة الوطنية التي قادها الزعيم الوطنى سعد زغلول ، بالإضافة الى ذكره لحمل الجمعية الخيرية ، او يوم سوق الاحسان الخرى كما يسميه ، الذى انعقد فى ٦ مارس ١٩٢٠ ، والدى يدل دلالة واضحة على مدى اهتمام المرأة المصرية المتأثرة بالثورة القومية بالأعمال الخيرية ، وهو يصرح بذلك اسماء حقيقة لمسيادات مصريات اسمين بتصيب واغر في هذه الاعمال مثل هدى هاتم شعراوى ، وحرم خياط بك وحرم فهمى بك ويسا .. والائنة عفيفية اسكندر كريمة اسكندر افندي ابراهيم المحامي الذى اهدت الجمعية صورة زيتية « لرئيس الامة وزعيمها سعد باشا زغلول » ، وهو يذكر كيف ان الجميع تهافت على شراء هذه الصورة تاكيدا لحبهم للزعيم الوطنى ، حتى انتهى مصيرها الى « حضرة الخواجة مسيحة بعها من التجار بمبلغ ٢٧٠ جنيها مصرىا » (٧٦) .

نحرصه على ذكر هذه الأسماء من ناحية ، وعلى ذكر الرقم الذى اشتريت به الصورة من ناحية اخرى ، دليل على أنه كان يهتم بالحقيقة ويختار أحداثه وموضوعات قصصه من الحقائق التى يعيشها هو أو يحسها الناس ولم يزل تأثيرهم بها باقيا حتى كتابة القصة واذاعتها .

(٧٤) (درس مؤلم) قصة الفيرة العمياء من ٩٢

(٧٥) (درس مؤلم) قصة بين غزالتين ص ١٣١

(٧٦) (درس مؤلم) قصة « الصلاة » من ١١٩

ويقوده مذهب الحقيقة أيضاً إلى ذكر أسماء الشوارع والأماكن وتحديدها تحديداً منضبطاً « وفتحاً مطعماً وباراً في حي الأزبكية سمياه مطعم ساوث هوميتون » فهو لا يكتفى بذكر اسم المطعم فحسب ولكن الحقيقة تلح عليه فيضطر إلى ذكر أنه بار أيضاً ، وهذا دليل على شدة اهتمامه بالحقائق ومحاولته ذكرها ولا شيء سواها .

ولأنقرا صحفة من قصصه حتى نخاجا بهذه الحقيقة ، « فرایت سرى بك خارجاً من محل الكارنفال دي فنيس » .

« في يوم كنا سائرين في شارع عماد الدين نمتع أنظارنا بفجاته الفتانة »
« فتح الأخوان ميلاً تجارياً كبيراً لمبيع الأدوات الزراعية والميكانيكية باسم « زدورى أخوان » .

وشحاته عبيد في قصصه التصرير لا يختلف عن أخيه إذ نراه يصف الشخصية ومثواها حسياً ، ويستخدم في ذلك الالفاظ الدالة على اهتمامه بالجنس والحس مثل « احتسابها الحواسى الم��ب » و « هزت جسمها نزعاتها الحواسية » . وهو يصف شلبية في (الفيرة العميماء) على هذا النطء :

« فقد كان محمد بك يرى شلبية أجمل امرأة وقعت عليها انتشاره ويعجبه فيها امتلاء جسمها ، وأحمرار بشرتها حمرة مائلة إلى اسمرار بصرى جذاب ، واستدارة وجهها المثلث القمرى ، والدق الأررق على ذقنها وساعدها ، أو ارتجاج النهدتين على صدر متدفع بارز ... » (٧٧) .

ويقول مصوراً موقفاً بين أديل وجويي في الإسكندرية : « وما كانت رطوبة البحر إلا تزيده حرارة أيام هذا الجسم الذي لا تستره عن ناظريه غير غلالة شفافة زادها رقة بللها فلمسقت باللحم ظاهرت تقاطعيه .. وعندما أخذها غايتهما من الاستحمام خرجا غليساً ملابسهما وأخذها وظلا يسران على شاطئ البحر وقلباهم يتكلمان بما لا ي Finch عن لساناهما إلا بكلمات غامضة مبهمة .. أذ هما في خلوة بين الرمال والسماء وإذا بجيبي انقض قلبه في صدره وتکهربت اعصابه فاختلطت لها يداه اختلاجاً خفينا

(٧٧) انظر صفحات ٧٣ - ٢٤ - ١٤ - ٨٦

علم يمتلك من أن يترك ذراع الفتاة ويطوق وسطها بذراعه ثم جعل يده تسترخى شيئاً فشيئاً .. » (٧٨) ويبدو لى انها لم يكونا يقصدان من وراء تصويرهما الجنسي هذا إلى اثاره غريزة ئلقارىء أو إلى الاباحية في تصوير « هذه المواقف الجنسية تصويراً مكتشوفاً ، بل ان مذهب « الحقيقة » ومحافظتهم على الا يحيدا عنه ، وعلى ان يدورا في فلكه وفي ظلكه وحده ، هو الذى جعلهما يحرسان تمام الحرص على وصف مثل هذه المواقف وصفاً أميناً دقيقاً ، كما حدث في الحقيقة دون نظر الى الاعتبارات الفنية وبلا اعتبار لذاتية الكاتب نفسه .. فهو يعطينا الحقيقة والحقائق كما هي وكما حدثت في الواقع بشكل ساذج .

ولفة السرد عند شحاته عبّد بصفة عامة تميز بالبساطة والسهولة ، فهو لايرهق نفسه بالاكتئاف عن الكلمات الصعبة والألفاظ المعجمية ، والقاموسية ، بل ان سرده تشوبه مسحة من السلامة واليسر ، وأحياناً يضمن هذا السرد بعض العبارات العامية ، بنصها ، كما لاحظنا عند عيسى عبّد ، ويضعها بين علامات تفصيص ، وأحياناً أخرى كان يتركها لفطنة القارئ « وفتح الاخوان (كتيننا) في طرف الثغر النائي ما بين ابي قير والاسكندرية .. » « وكل من كان عنده ورقتان متشابهتان في العدد أو الشكل (يخاوي) ويلقيهما على المضدة ، وكل واحد يجر من الثاني بالترتيب (ليخاوي) متبادلين الاوراق حتى لا يبقى الا الشايب .. » (٧٩) .

وحواره تقلب عليه العامية الشائعة المحببة إلى العامة من أبناء الشعب ، طبيعى جداً في حواره ، وقد دفعه حبه إلى أن يعطيها في قصصه « الحياة العادمة البسيطة » إلى أن ينزل في كثير من حواره بلغة الحوار من الفصحي إلى العامية ، وإن كان هذا لا يمنع من وجود اختلاط بين الفصحي والعامية في بعض حواره أيضاً .

ومثال حواره العامي الطبيعي :

« بتى البيه ما التقاش فى بيات مصر اللي يحبها »

(٧٨) (درس مؤلم) ص ٤١

(٧٩) (درس مؤلم) ص ٢٧ ، ص ٦٠

« بس انهى بنت اصل وغنية هناده »

« على ابيه شايفين روحهم اوى ، قال بيقول المثل ، يابوى شرفني قاله
لما يموت اللي بيعرفنى »

« اهه أبوه غلب وجوزه واحدة نقرة

بوجه يختى اسم الله عليك أمال فكرك ياخذ مين . بنت سعد باشا » .

« فشر احنا ما عندناش بنات نجوزها بدوطه » (٨٠) .

وبقدر انعطافه الى العامية نجده يخلط بينها وبين الفصحى :
« وانته تذكر ان له صلة بالهاتم » .

« معرفش ، ولكنني متأكد بأننى رأيتها معه فى نفس الأتومبيل اليوم
تاصدين المحطة فلابد انها مسافران معا كما اخبرنا ولذلك افتكرت بك
لأستعين بتحاليلك التنسية (٨١) » .

ولغو اديل الاكبر الذى قال منذ حين « فشر » يقول فى موقف آخر
بالعربى الفصحى : « مهما عملنا يالخى فلا يمكننا ان ندخل شيئاً لدوطة
اختك » (٨٢) . واديل بطلة قصة (البائنة) اجرى على لسانها الحوار
عامياً دائماً فى حين أنها تقول لا « جيمى » اذ فاجاهما الخفير على الشاطئ
في وضع شاذ :

« رأنا ..

قطمنها واخذ بذراعها وسراها وهى تقول له : « كن عاقلا (٨٣) .. .
ونستطيع بعد هذا العرض لقصص شحاته عبيد الذى نشرها في مجموعة
واحدة — اذ انه لم يسبق له ان نشر قصة قصيرة في صحيفة من صحف تلك
الفترة — ان نقول ان شحاته عبيد واخاه يمثلان مدرسة خاصة في القصة
القصيرة في العشرينات من القرن العشرين (١٩٢٠ — أغسطس ١٩٢٢) ،
متاثرين بالثورة المصرية تأثراً بعيد المدى ، حيث قدما في هذا الميدان قصصاً
تعبر عن المجتمع المصرى في أعقاب الثورة وما كان يعمر فيه من قلق

(٨٠) (درس مؤلم) من ٤٠ ، من ٦٩ ، من ٤٨

(٨١) (درس مؤلم) من ٢٨

(٨٢) (درس مؤلم) من ٨٢

واضطراب ، وما يعتوره من تطور في المفاهيم ، وما ساده من تغير في جوانبه المختلطة ، وقد امتنع في قصصهما القصيرة من « الحقيقة الموضوعية المجردة » لا من الواقع الفنى ، في موضوعاتها ، وشخوص قصصهما ، وأحداثهما ، وال الحوار الذى يدور على السنة الشخصية ، وفي المواقف المختلفة . وقد جعلا من فن القصة القصيرة ضربا موضوعيا يهتم بالتحليل والتفسير والتعليق ، وبما يحيط بالشخصية وبالحدث من ظروف وملابسات .

(د) حسن محمود في قصصه المتفرقة بـ (السفور) :

ان القصص القصيرة التى نشرها حسن محمود في هذه الفترة قليلة اذا قياس من الناحية العددية ، ذلك انها لاتعمدى ثمانى قصص تصار ، بدا ينشرها في صحفة السفور منذ المدد ٢٨٥ الصادر في ٩ يناير ١٩٢٢ ، حتى المدد ٣٠٧ الصادر في أكتوبر من نفس العام .

فقد انحصر نتاجه الفنى في هذا العام وحده ، وانتقطع بعد هذا النتاج لكتابة المقالات فى موضوعات متفرعة ليس من بينها الكتابة عن القصة القصيرة .^{٨٣}

وتتمثل هذه القصص فى نظر الكاتب قمة النضوج من الناحية الفنية . اذ يبدو من اعادة نشرها بعدما يقرب من خمسة وثلاثين عاما ، انه لم يتناولها بالتفصير او التعديل ، فهو راض عنها ، من حيث الشكل والمضمون على حد سواء ، فقط نجده يغير من عنوان قصتين اثنين ، لكن مضمون القصتين وأسلوبهما وحوارهما ولغته فيما لايزال كما هي منذ نشرت لأول مرة في (السفور) ، فان قصته (حياة الزهر) ، وهى أول قصة نشرت له ، اعاد نشرها في مجموعة قصصه (أجواء) التي صدرت في مارس ١٩٥٦ ، تحت عنوان (مأساة) .. وبالثالث فان قصته (جريمة) التي نشرت في (السفور) بتاريخ ٧ ابريل ١٩٢٢ بالعدد ٢٩٤ ، نجدها بنصها وأسلوبها في المجموعة ، ولكن بعنوان (الهر الاسود) .

^{٨٣} كان حسن محمود يكتب بصفة خاصة عن حياة الموسيقى في مصر ، وعلاقة الموسيقى بالرياضيات ، وله أيضاً حديث مع القراء بشأن آثر الموسيقى في النفس .. وترجم لكتاب الموسيقيين من أمثال « جوهان سباستيان باخ » ، كما وجدت له في مجلة « الفنون » مقالات تدور في نفس الاتجاه حول الموسيقى والموسيقيين وترجمة أخرى لحياة « روبرت شومان » بالعدد ٢ - ٢٠ يوليه ١٩٢٤ .

بينما نجد أن قصتين آخرين نشرتا بلا تغيير أو تحوير ، وهما (ليلة) و (الزوجة الأشية) .. يبد أن القصص الأربع الباقية لم يحاول إعادة نشرها لا في هذه المجموعة ولا في غيرها من المجالات الأدبية .

ولقد تأثر حسن محمود في قصصه بالحياة الاجتماعية التي كان يعيشها المجتمع المصري آنذاك في أعقاب الثورة القومية ، فموضوعاته الاجتماعية ، يتناول فيها أمراض المجتمع وبعض عيوبه ، متمثلة في أشخاص من الطبقات الدنيا ، اذ يسلكون سبلاً شاذة ، متغوغين في ذلك ببعض الدوافع الخفية التي قد تدفع بالأشخاص الى أن يتصرفوا تصرفاً شاذة . ولكنـه يعالج ذلك بطريقة لا تطفيـنـ علىـهاـ الحقائقـ المجردةـ والـقصصـ الـجزـئـيةـ الـدقـيـقةـ بـقـدرـ ماـ يـتـمـثـلـ فـيـهاـ الـواقعـ منـ خـلـالـ نـفـسـ الكـاتـبـ وـحـسـهـ وـذـوقـهـ فـيـ غـيرـ تـحلـيلـ ، كـمـاـ لـاحـظـنـاـ عـنـدـ كـلـ مـنـ عـيـسـىـ عـبـيدـ وـشـحـتـهـ عـبـيدـ . ويختار الكاتب شخصـهـ منـ الطـبـقـاتـ الشـعـبـيـةـ ، وـيـجـعـلـهـ مـرـحاـ لـتـصـوـرـ الـجـوـانـبـ الـمـسـتـرـتـةـ فـيـ حـيـاةـ هـؤـلـاءـ النـاسـ ، وـمـاـ يـعـانـونـهـ مـنـ مـآـسـ بـعـضـهـاـ يـتـصـلـ بـكـيـفـيـةـ الـحـصـولـ عـلـىـ لـقـمـةـ العـيـشـ ، وـبـعـضـ الـأـغـلـبـ يـتـصـلـ بـالـحـيـاةـ الـزـوـجـيـةـ الـتـيـ قـدـ تـنـدـمـ فـيـهاـ أـحـيـاـنـاـ عـنـاصـرـ التـوـافـقـ وـالـمـحبـةـ وـالـانـسـجامـ .
العاطفى .

كما نجد لديه قصصاً تدور حول الخرافات والبدع التي تهيمن على أفكار السذج من أبناء الشعب ، حيث يعتقدون في « المتدل » و « الاسياد » ويعترفون بوجود « الدجالين » و « الشياطين » .

وقصته (خارج الإنسانية) توضح لنا الى اي حد يدفع تزويع الفتاة بين لاتحب الى أن تسلك سبلاً شائكاً ، وسلوكاً مشيناً ، ئ (فاطمة) كانت متعة حياة أبوين سعيدين ، سمح لها بزيارة القربيات والصديقات ، ومن بين الذين كانت تزورهن سيدة تركية لها ابن عم يرعاها بالعمل في بعض الحوانين ، أحبته (فاطمة) وبادلته حباً بحب ، الا أنه طلب لتأدية الخدمة العسكرية حيث أنه لم يقدر مالياً على دفع (البدل) . وبعد سفره ببضعة أشهر زوجها أبوها من ابن أحد تجار العطارية الأغنياء ، كرهته فاطمة لعبيته بالحياة الزوجية ، وسكنه الدائم ، ومعاملته الغليظة لها ، ولم تجد الفتاة أمام هذه

الزيجة التعسفة الا ان تهرب الى بيت والدها ، الذى استتبغ منها هذه الجريمة ،
جريمة تركها منزل زوجها ، وانهال عليها هو الآخر ضربا ، فعزمت على
مغادرة البيتين : بيت الزوج ، وبيت الوالد . وتكون هذه الحادثة بداية
حياة مفانية تماما للحياة التى عاشتها فاطمة ، كلها عبث ، وفجور ، حيث
تنسلم مرغمة الى عالم الدمار ..

ولكن حياتها العابثة لم تنتهى بحبها المكرون لفتاحها الاول ابن السيدة
التركية ، فقد كانت كلما خلت الى نفسها تذكرته وودت لو يعود يوما .
وتراه فيما يرى النائم ، وقد ابصرها واقفة عند باب بيتها القديم ،
نهجم عليها يعاتقها ، وما ان عرف انها فقدت شرفها حتى نظر اليها نظرة
جائفة كتلك التى يرمى بها الزوار بعد الفراغ من لهوهم . فيؤثر فيها
الحلم ، وترفض « زيونا » جاءها ، فيضربيها ، وتضيع بذلك عمل ليلتها ،
فتتت بلا طعام عقابا لها .

ولا ينتهى المؤلف عند هذا الحد من سرد لخاتمة القصة ، وللنهاية
التي انتهت اليها حياة فاطمة ، بل انه يختتمها بفقرة ايضاحية كثيرة ما نجد
حريمها عليها في قصصه ، يقول : « دعنا الان نسدل الستار على بابها فانا لم
ارد ان اريك هذا المنظر لشعر بالشقة وليس للشقة مجال . لقد لفظتها
الانسانية وانكرها الخالق وستذهب الى قرار سعيه اذن فلا محل لمعطف
المخلوق (٨٤) » .

فإن فاطمة كانت ضحية الظروف المحيطة ، وضحية سوء التصرف
من جانبها ، وهو ينبع باللائمة عليها هي ، ويرى انها لاستحق عطفا
ولا شفقة ، اذ انها تستأهل السعير الذى أعد لثيلاتها . وواضح من هذه
القصة ان (الحادثة) فيها ليست هنالك مقصودا لذاته ، بل ان الكاتب
اختارها حتى تناح له فرصة التعبير عن موقف معينة يصادفها في الحياة ،
او مشكلات رأها وانفعل بها ، فحاول علاجها ووصفها من خلال نفسه
واحساسه ، معتمدا في ذلك على مبدأ الانتخاب من الواقع لرسم الصورة
المطلوبة بطريقة سهلة ميسرة ، لاتعقيد فيها ولا التواء ، وهو لم يكتب لنا
تاريخ حياة فاطمة ، ولم يسرد تفاصيل وجزئيات وتفاصيل ايامها التي
مرت بها منذ تزوجت حتى لحظة النهاية التي انتهت اليها ولكنه اختار بعض

تجارب حياتها ، والف بين هذا البعض بقوة فنه ، واضاف اليها من خياله ما يكون منها وحدة كاملة .

ونلاحظ انه حينما يصف المحيط الذى تتحرك فيه فاطمة ويدور فيه الحدث ، لا يسهب في رسم المشاهد ووصف الواقع ، اذ يحاول ان يعطي القارئ صورة سريعة موجزة تلخص له بطريقة غير مباشرة ، ضمنية ، المحيط الذى يتحرك فيه الحدث ، حيث تختفى التوتونغرافية في تصوير الواقع مما تردى فيه عيسى وشحاته عبيد .

ويبدع الكاتب في تتبعه احساسيس فاطمة الانسانة العادية ، التي ضلت طريقها الى الحياة الحرة الشريفة ، حينما تذكر حبيبها الاول ، وتظل تعيش معه في حلم يقظتها ، حتى انها رفضت من جاءها في اثر هذا الحلم وكلاتها تأبى عليه ان يدنس .

ونهاية القصة مهد لها الحدث السابق تمهيدا لا بأس به ، فمادامت قد رفضت زبونا ، فالنتيجة الختامية لذلك أن تبيت بلا طعام .

وربما كان موضوع القصة وهو الزواج غير المتكافء ، وكيف انه يؤدي الى نتيجة عككية يعود اثرها على المجتمع ، الاول من نوعه الذي مصادفنا في قصص هذه الفترة ، اذ سنجد بعد ذلك بصورة واضحة في قصص محمود طاهر لاثنين .

وعائشة في (حياة الزهر) تمثل الجوهر الشعبي النقى الاصيل حيث تحب من أعماقها نقى من نفس طبقتها ، ولكنها تفاجأ بمبله نحو فتاة اخرى (خديجة) لمجرد مظراها وشكلها الخارجى ، فانها بيضاء البشرة صفراء الشعر ممثلة الجسم ، بينما عائشة رغيفية ، هيناء ، تحب زميلاتها وتودهن ، وتكن لهن كل احترام وتقدير .. وازاء هذا التحول من جانب الانسان الذى اخلصت له ، تملكتها حيرة طاغية ، ماذا تفعل ؟ أتلقي بنفسها في النهر ؟ ام تذهب الى المنزل فتشتعل في نفسها النار ؟ ولا يستمر الكاتب في سرد احداث القصة ، اذ يبلغ عندهن نهايتها ، موجزا ما حدث لها بعدئذ في سطور تليلة . يقول محدثا صديقنا : « اتذكر ليها الصديق اثناء مرورنا على شجرة السنديان الوارفة الظلال التى هي في أول المدخل الى الجزيرة ؟ اما ضحكتنا على امراة قبيحة تبيع الحلوى جالسة في مكان لا يصلح للتكلبس ولا يصل اليه

طفل من الاطفال الذين تعودوا حلوها الا نادراً ؟ تلك المرأة هي بعينها موضوع تقصى ، هي التي رأت تلك الليلات السعيدة في صباها ، وهي التي عصفت بها تلك الليلة المشئومة . ولكن شقاء الحياة وضيق المعيشة وزوج سكر وذكريات مرة ، كل هذه لم تترك لها من العقل شيئاً ولم تترك من الجسم الا حطاماً قدراً ٠٠ (٨٥) ٠

فهو هنا يريد أن يقول أن حياة عائشة في صباها كانت كحياة الزهر ، قصيرة ، فان الذرة التي عاشتها سعيدة بمن تحب صرعن ما انتهت وذلت زهرة شبابها بعدها رأت عاشقها يتحول بسرعة خاطئة الى غيرها ، وتشعر بذلك منذ المقدمة التي تحدث فيها عن صديقين كانوا يسيران في جوانب احدى الحدائق ، ثم جلسا في حرارة الشمس يتاملان الأزهار ، ويقوم أحد الصديقين بدور الرواى او المتحدث اذ يقول : « نسر لرؤية الأزهار ولكن هذا السرور يكون ممزوجاً دائماً بالاعطف والاشفاق ، لأن نظرتها قصيرة الأمد ثم تساقطها وموتها وانعدامها ، كل هذه تحدث في النفس اثراً هو الاشفاق ٠» ويستقر في مقدمته فيقول « من بنى البشر اناس يقضون حياة كحياة الزهر جميلة قصيرة الأمد ، فلا يبدأ ماء الحياة يسمى في عروقهم ولا تبتدىء اجسامهم وأرواحهم تنموا وتتضح حتى يدركها الموت فيجف ماء حياتهم وهم في ميزة الشباب وزهرة العمر ٠٠ (٨٦) ٠

وهذه المقدمة المباشرة لم ترق الى مستوى البداية الفنية للقصة القصيرة اذ أنها أشبه بمقمية الموضوع الانشائى ، كما ان النهاية في القصة غير منطقية وغير مبررة فنياً ، فان الكاتب يجعل عائشة تفكك في امر نفسها كثيراً بعد ما رأت فناها ينتقل الى اخري ، ويقودها تفكيرها الى المرض والتحول ثم يعلل سبب تدهور صحتها الى جهلها والى أنها لم تتفق نفسها ، ولو أنها كانت كذلك ما استسلمت بكليتها له ، ولقطنطت الى انه قد يترکها في يوم ما .. وربما كانت هذه دعوة منه مستترة الى وجوب تنقيبه الفتاة وتعليمها حتى تحمى نفسها من مثل هذه المعارض التي تتعرض حياتها الامنة المطمئنة : « لقد أعطاها الله موهب عدة ، ولكن هذه الموهاب لم تشفق ولذلك كانت تقضى اليوم ساخطة لاعنة مما زاد في سوء حياتها ٠٠ ٠

(٨٥) (السفور) - العدد ٢٨٥ - ٩ يناير ١٩٢٢ - ص ٨ ٠

(٨٦) (السفور) العدد ٢٨٥ - ٩ يناير ١٩٢٢ - ص ٧ ٠

ولولا هذه المأخذ ، وبعض هنات أخرى تتعلق بخطابيته ، لعدت هذه القصة من أجمل قصص الفترة ، نان قارئها يدرك بين لحظة وأخرى أن الكاتب يريد أن يتعمق نفسية عائشة ويكشف باطنها ويحلل أفكارها المستترة .

ويحاول حسن محمود في هذه القصة أن يقف بنا عند نوازع عائشة وخواطرها أبان لقائها بالفتى لأول مرة ، فقد ظلت تحدث نفسها وهي تسير إلى جواره ، دون أن تنسى بنت شفة ، وتلوم نفسها : « لم لم تكلمه بعد النظرة الأولى في عينيه ؟ لم لم تفكر في مداعبته ومحاولته كما تفعل مع غيره من الفتيا ؟ لم لم يفكر هو في ذلك ؟ إن سكوته أثر فيها . لماذا ارتعشت عندما ضمها إلى صدره ؟ ولماذا شعرت ببعض كهربائي يسري في جسمها ؟ لقد ضمها فتيان كثيرون من الذين كانت تغازلهم وهي مارة في الشوارع فلم تشعر قط بذلك الرغبة الشديدة في التخلص . تلك استثناء لم تجد لها عائشة جوابا » . ومثال من حديثها النفسي نجده في وصف الكاتب لعائشة بعدهما ذهبت إلى منزلها ، وظللت تصارع أفكارها ، ثم يصف التحول النفسي من جاتيها حيث تذهب للقاء فتاتها دون أن تمنعها عزة نفسها .

وقصته (جريمة) تصور بدقة شعور التلق والاضطراب الذي يسيطر على الأم أثر مرض طفلها الوحيد ، والمواسيس والهواجس التي تلم بها أن هي مسته بضر ، ومدى استسلامها للخرافات اعتقادا منها بأن « المشايخ » و « الأسياد » لهم عالمهم الخاص والمخيف ، فلا تنفع معهم مهارة الطبط ولا عبرية الأطباء « الأطباء قوم يحاربون أمراض المادة » ، ولكنهم لا يحاربون الأمراض التي توقعها عقابا قوية من فوق البشر . ألم تشعر الأم بالخطر من ساعة أن رأته يضرب (الهر الأسود) « ٨٧) .

ويصف الكاتب من خلال الحديث ما يفعله الرجالون بعقل السذج ، متسللين بذلك لأنتماس رزقهم من غير جهد أو نصب .

وفي (الزوجة الأئمة) نجد شيئا حافظا للقرآن ، محترفا قراءته في بيوت سراة القوم ، يشتد غضبه لاذ يسمع بأن زوجه جاعته بائشى ، ويزداد حنته عليها ، فيتزوج آخر الأمر بغيرها ، وتبدا هذه القصة بداية مشوقة نجح

الكاتب منذ أول كلمة فيها إلى أن يشد قارئه ثدا نحو متابعة قصته ، نهى بهذا هكذا :

« ترك الشيخ على البيت مبكرا في الصباح ، وكان يتبعه للناظر إليه ما هو فيه من شدة الغيظ ، ثم أقفل باب البيت وراءه بشدة فانحصر طرف من جبته فكادت تتمزق ، ولكنه لم يأبه لهذا الأمر الخطير وهو في شدة الغيظ يود لو أمكنه هدم داره على من فيها بعد أن جرى في الدار ذلك الأمر الذي أغضبه » .

وتأخذ شخصية الشيخ على وما يورقه في الاتكمال شيئاً فشيئاً بنمو الحديث فيها ، وتطوره حتى يبلغ ذروته ، فقد حبست له اخته ، بما تملك في نفسها من كراهية لزوجه ، الزواج من فتاة جميلة ، بيساء الوجه ، صفراء الشعر من بنات الجيران ، وهيأت له السبيل إلى ذلك ، فعرضت عليه اقتراضه ما يمكن أن تكلفه هذه الزيجة من نفقات ، على شريطة أن يطلق زوجته ويتزوج من الأخرى . وكان كلما أعرض عن التفكير في هذا الأمر الحت عليه اخه ومهدت له الطريق ، وظل بين الأخذ والتردد حيناً ، فإذا ما تذكر الجريمة وشعر بلذة الزواج من فتاة بيساء ، برقت أمساريره وتناسى كل شيء .

وهذه القصة لا تجد فيها كلمة لا تسهم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في بنائها ونسيجها الملتحم . فهي تعطينا قطاعاً خاصاً من قطاعات الشيخ على النسبية ، وربما كانت أول قصة تعالج مشكلة المولود البنت وكيف أن من الناس من ظل يعتبر ذلك جريمة تستحق الزوجة من أجله أن يطلقها زوجها ويتزوج بأخرى .

ويختلص حسن محمود من كثير من العيوب التي ترددت فيها قصص عيسى عبيد وشحاته عبيد ، فهو لا يكتفى من التفاصيل والجزئيات ، ولا ينقل عن الواقع نقلاب أمينا فوتغرافياً ، ولا يشرح لنا باسهاب واطناب تاريخ حياة الشخصية القصصية منذ نشاتها حتى اللحظة التي يختارها لتكون محور القصة ومدار الحدث .

ولحسن محمود قصة رمزية بعنوان (بنت الماء) يعالج فيها موضوع الحب من طرف واحد ، ويتخذ لها من عالم البط أشخاصاً (٨٨) .

(٨٨) (السفور) العدد ٢٩٢ - ٣١ مارس ١٩٢٢ قصة (بنت الماء) ص ٦

وهو يعالج الموضوع القصصي ، ويتناول الاحداث الواقعية من خلال ذاته بأسلوب شاعري رقيق ، تكاد لغته في قصصه تبلغ قمة السرد الممتع ، اذ تسرى في كلماته وتراكيب جمله نفمة موسيقية عظيمة الواقع في القلب والنفس ... وربما كان في ذلك متأثرا بقراءاته في الموسيقى والموسيقيين ، وبوالعه وشفهه بكل ما يتصل بهذا الفن .

وتبدو رقة أسلوبه وشفافية لغته في وصفه عناصر الطبيعة والجو المحيط بالبطل أو البطلة في القصة :

« حبذا لو تمكنا في صباح كل يوم جمعة من الحصول الى الجزيرة ننمضى وقتا في هذه الحديقة حيث نرى هذه الازهار وهى تداعب الشمس بعد ان عانت ما عانت من برد الليل ، فهى تنفس الندى الذى بللها فى ظلامه مدرية هادئة ممتنة بذلك الساعة غير ناظرة الى المستقبل ولا مفكرة فى المساء القريب حين يأخذها الشتاء ببرده فتخضع له ذليلة مستضعفة ولا يتركها في الصباح الا وهى بين الحياة والموت .. » (٨٩) .

ويصف عائشة ذات مساء بعد ان ملأت جرتها ثم جلسـت على صخرة وأسندت مرفقها على ركبـتها وذقنـها على راحتـتها « تتأمل أمامها ماء النيل يتلاـلا وهو خيطـان من النور وخيطـان من لون الشـفق وأمامها السماء الصـافية تسبـح فيها قطـع السـحاب البيضاء المـشربة حـمرة وأمامها أشـجار الجـزـيرـة خـضرـاء اللـون ولـكتـها تـدوـنـة قـاتـمة .. » .

فهو يحاول ان يربط بين عناصر الطبيعة ، وحالة الجو ، وبين حالة الشخصية نفسيا .

ولكن صوت الكاتب قد يعلو في بعض قصصه ، اذ نجدـه يتخذـ من القارئ رفيقا يحدثـه حديثـا هـينا ، ويقصـ عليه القـصة في هـدوء وـلين ، مـعـلـنا رـأـيه ، او مـعلـقا على سـلوكـ ما ، مـثـلـما نـراه يستـشـكر على « الشـيخـ على » اـذـراءـه زـوجـه وـاتـهامـها بـالـاتـمـ لا لـشـيءـ الا لـأنـها اـنـجـبتـ اـنـثـىـ » ولو كانـ كلـ الحقـ يـقالـ لـقلـتـ انـ شـدةـ الفـيـظـ ظـهـرتـ بوـادرـها عـلـىـ الشـيخـ لمـ تـكـنـ مـاـ يـلـقـ بـحـمـلةـ الـقـرـآنـ أـمـثالـهـ فهوـ لمـ يـعـتـبرـ بماـ جاءـ فـيـ ذـلـكـ الـكـتابـ الـجـلـيلـ مـنـ الحـثـ عـلـىـ التـحـمـلـ وـالـصـبـرـ عـلـىـ الـبـلـوىـ ، ثـمـ اـنـهـ كـانـ جـديـراـ بـالـلـوـمـ عـلـىـ غـضـبـهـ

(٨٩) (السـفـورـ) العـدـدـ ٢٨٥ـ - ٩ـ يـانـايـرـ ١٩٢٢ـ (حـيـاةـ الـزـهـرـ) صـ ٧

حقيقة ما قد يصيب صوته من التمادى في الفضب ، وهذا الصوت هو أساس رزقه وعماد حياته (٩٠) ٠ ٠ ٠

وليس هذا بكثير على اى حال ، فلا يطالعنا وجهه بسفره في أثناء سرده فالقصة لديه قصيرة حقاً لا تتسع مثل الأحكام والتعليقات المديدة التي كان نطالعها في قصص كل من عيسى عبيد وشحاته عبيد ٠

والحوار في قصص حسن محمود عربي فسيح ، ولكنه لا يقرب في اختيار الفاظه ، بل انها من الفاظ السرد والوصف لا نبو فيها لا شفوذ ، يدور حوار بين عائشة والفتى البولاقى لحظة بدأ فيها يتعرف عليها :

— ما اسمك ؟

— اسمى عائشة ، وما اسمك أنت ؟

— اسمى حسين

— اسمعى يا عائشة . أريد إكلمك في أمر هام فقابليني غداً قرب صلاة العشاء على كوبرى الزمالك . أفهمت ؟ لا تتأخرى ٠

— لا يمكننى أن أقابل غرباً

— يمكنك بل سترى إنك تفعلين . ارجو لك ليلة سعيدة (٩١) ٠

ومهما يكن من أمر مان التصصى القليلة التي تدمها حسن محمود في ميدان القصة القصيرة ، وفي هذه الفترة بالذات حيث طفت صر تثبت وجودها على لسان قاتلها وزعيمتها وتفكيرها ، منادية باستقلالها ، متحركة من كل قيد ، وحيث أخذ الكتاب يهملون الخيال وعالمه الوهمي اهتماً شديداً ، لأن التعلق بالأوهام والمخرافات يعد ضرباً من التشبيث بقيم مختلفة يسعى المفكرون والآباء خاصة منهم كتاب القصة القصيرة للقضاء عليها ، واحلال قيم جديدة عبادها النظر الى الأمور نظرة موضوعية ، واتخاذ الحياة الواقعية موضوعاً أساسياً في القصة .

ان هذه القصص على قلتها عددياً ، تمهد السبيل الى قصص المرحلة

(٩٠) (المسئور) المعدد ٢٠٧ - ٢٢ اكتوبر ١٩٢٢ من ٨ (الزوجة الأثيمة) ٠

(٩١) (المسئور) المعدد ٢٨٥ - ٩ يناير ١٩٢٢ من ٧ (حياة الزهر) ٠

القادمة اذ تتخلص القصة القصيرة من الخيال وتنتطور نحو الواقع ، في الموضوع ، واختيار الاحداث ، ورسم الشخصوص ، وال الحوار .

وبقدر ما كان محمود تيمور في المرحطة السابقة هو القمة التي تبلورت عندها المحاولات الاولى في القصة القصيرة في الفترة التي سبقت الثورة القومية ، فان قصص حسن محمود القصيرة تمثل هي الأخرى في مجموعها بوادر القمة الفنية الواقعية ، التي تتخذ من الموقف الفرد ، أو الشخصية الواحدة أو اللحظة او الانفعال ، مدارا لها ، ويعالجها بأسلوب عربى سليم في عروبيته ، محتنطا بما للغة من موسيقية وجمال .

الفصل الثالث

((التطور نحو الواقعية في القصة القصيرة))

١٩٣٣ - ١٩٤٥

- ١ - انكار ثورية ومفاهيم جديدة .
- ٢ - أحمد خيري سعيد في قصصه المتفرقة بصحيفة (الفجر) .
- ٣ - محمود طاهر لاشين ودوره في تطور فن القصة القصيرة .
- ٤ - الريف في القصة القصيرة عند :
 - (ا) محمد حسين هيكيل في قصتين نشرتا بالهلال .
 - (ب) محمد شوكت التوفى في مجموعة « في ظلال الدموع » .

(١) افكار ثورية ومفاهيم جديدة

تميزت الفترة التي أعقبت الثورة القومية بوجود يقظة أدبية كبرى ، كانت مرافقة أو كانت نتيجة للبيئة السياسية التي أوجدها الثورة في نفوس الناس ومفاهيمهم . فكما أن الثورة القومية كانت مصرية قومية في كل مظاهرها فانا نجد ان الآخر اخذ يصطبغ بصبغة قومية ، وأصبحنا نقرأ عن وجود أدب مصرى مستقل نابع من البيئة المصرية ليس غير ، وعلى هذا التحو سار الفن أيضا ، وتحمس الفنانون وطفقوا يدعون لفن مصرى بحث متباين مع تطور مصر السياسي والاجتماعي ، محظوظ بكل ما للشخصية المصرية والبيئة المحلية من ملامح وسمات .

ولقد رأينا اثر الثورة السياسية المباشر في قصص المعاصرين لها ، من مثل عيسى عبيد وشحاته عبيد وحسن محمود ، وامتد هذا التأثير فيما بعد ، حتى غدا ثورة أخرى ، ثورة أدبية واضحة المعالم ، قوية الأصوات ، عظيمة النتائج على فن القصة القصيرة بوجه خاص . ثورة على التقديم وما يتصل به ، وعلى الجديد أن كانت له ثمة امشاج بالتقديم ، مضمونا او شكلنا ، موضوعا او اسلوبا .

ولم تقم مثل هذه الثورة الأدبية على مجرد الحماس الشخصية المصرية ، وللواقع الذي يعيش فيه المجتمع المصري ، بل ان قادتها واعلامها نادوا بضرورة الالامام بالثقافات الأوروبية ، وبالآداب العالمية ، حتى لا يعيش الأدباء في بوقنة حدود البيئة المحلية الضيقة .. ومن ثم ارتبطت هذه الدعوة عندهم بعدم جدوا التمسك بالأدب العربي التقديم الذي اصبح في نظرهم ممثلا لكل تقليد بال يلزم هدمه حتى يتسعى بناء الفكر والفن والأدب على اساس حديث من الحضارة والرقي والمدنية .

وتبلورت المفاهيم الجديدة والافكار الثورية فيما صدر في اوائل الربع الثاني من القرن العشرين من صحف ومجلات ، كالسياسة الأسبوعية ، والبلاغ الأسبوعي ، والهلال ، والمقطف ، والجديد ، والعصور ، والمجلة

الجديد . فانا لانكاد نتصفح احدى هذه الدوريات الا وتطالعنا دعوة التجديد والارتباط بالواقع المصرى ، وحتمية الاستقلال الفكرى .

ولقد حمل لواء التجديد في هذه الفترة جماعة من المثقفين اطلقوا على أنفسهم اسم (المدرسة الحديثة) (١) ، وسعى أعضاؤها بجد ونشاط إلى نشر الأدب الحديث ، واهتموا في المرتبة الأولى بالقصة المصرية ، وعوا بالمسرح ويدعوا في تغذيته بالروايات المؤلفة ، وحاولوا تطبيق مذاهب الأدب والنقد في الكتابة ، ودعوا إلى تحرير الفكر المصري من أسار التقليد لينزع إلى الخلق والإبتكار المنشودين في كل عمل أدبي .

وكان أصحاب هذه المدرسة يعتقدون أنهم بدعواتهم وافكارهم جزء من أنصار الأدب الجديد ، الذين يحاولون أن ينهضوا بالفن والأدب والفن الموسيقي ، لكنهم تفرقوا بحكم نزعات تفكيرهم وظروف تهذيبهم ، وتأثيرات الوسط والبيئة إلى دراس مهما اختلفت وسائلها فإنها متعددة للغاية . فهناك مدرسة تضم (لطفي السيد — منصور فهمي — محمد حسين هيكل — طه حسين — محمود عزمي — أحمد ضيف — مصطفى عبد الرزاق)

(١) كانوا فرقة أدبية منتقلة في الشوارع ، واطلقو على أنفسهم اسم (المدرسة الحديثة) والختاروا خيرى سعيد ناظراً لها ، وتبرع إبراهيم المصرى بالحادى غرف منزله ليعقلا جلساتهم فيها بعد المطواقف ليلاً بالمقاهى والمصالات .. وظلوا يجالون اجتماعاتهم فترة طويلة ، فيقرعوا كل ما تقع عليه أيديهم من الكتب الجديدة والقديمة ، وكان خيرى سعيد يقرأ لهم أحياناً في ضوء المصباح «الهزيل» كتاباً يأكله طول الليل وهو جالس إلى المثاقفة ، أو يلقي على السرير ، وقد خلع حذاءه وبقي يبتلته التاريخية وشعره يكاد يثبت من رأسه . وكان من أعضاء هذه المدرسة (محمد تيمور — محمد رشيد — أحمد علام — ذكى طليمات — محمود عزمي — فائق رياض — حسين فوزى — إبراهيم المصري — إبراهيم حدى) — ومن أعضائها أيضاً فى مدرسة الموسيقى الحديثة حسن محمود — حسين فوزى — محمد شكري — المرحوم سيد دوريش — محمود مراد — كامل حجاج — زكريا مهران) . وكانت لهم مدرسة أخرى تعنى بفن العمار الحديث ، عانقت معظم أعضائها على العناية بآثار الفن المصري ، حتى فن الرقص كان له من بينهم أنصار جدد يعملون على التهوض به من شهوانيته وفحشه ، ويدرسون الرقص الشعبي على قواعد فن الرقص الحديث . انظر في ذلك : «المجر» العدد ١٠ - ٢٠ مارس ١٩٢٥ مقال أحمد خيرى سعيد (شروع في نهضة) ص ١ ، و «الجامعة» العدد ٥١ - ١٩ يناير ١٩٢٣ مقال (أدباء الشباب في مصر — صور من حياتهم ومجالسهم) ص ١٥

وآخر ينطوى تحت لوائهما (المازنى — عبد الرحمن شكرى — عباس حافظ — محمد السباعى — عباس العقاد — على أدهم — عبد الرحمن صدقى) ثم هناك من ناحية ثالثة المدرسة الحديثة وهى التى اتخذت صحيفة (الفجر) لسان حال لها ، وأعضاؤها كثيرون يعنون بالعلوم الحديثة والفنون الجميلة عنياتهم بالأداب ، ويتحدون ضد القديم ضد الجديد الفاسد .

وتکاد تكون صحيفة (الفجر) هي الصحيفة الوحيدة التي عکست آراء هذه الجماعة من أثروا في فن القصة القصيرة تأثرا واضحا ، فقد صرحت في وجوه الآباء محدثة من السير في سجل التدماء ، ومحبنة فكرة كل جديد مبتكر ، ومتمسكة بالشخصية المصرية المستقلة ، حتى أصبحت قضية (الاستقلال الفكرى) أول قضية تسسيطر على منهج هذه الصحيفة وتخطيطها العام ، بمعنى أن يكون لصر ادبها وفنها وفكرها ، وأن تتضح في كل هذه الاعمال السمات الخامسة بالبيئة المصرية ، واللامام المستقلة النابعة من الأرض المصرية ، ما دامت مصر قادرة على أن يكون لها أدبها الخاص المبني على الخلق والإبتكار والتجدد لا على التقليد والمحاكاة والسرقة والتقليل عن الغير « حى على الإبتكار ! حى على الخلق ! حى على التجدد والصلاح » (٢) .

ومن ثم أصبح خلود العمل الفنى وبقاؤه في نظر أصحاب هذه الدعوة من أعضاء المدرسة الحديثة في فن القصة كامنا في بعده عن القديم من ناحية ، وفى تجنبهمحاکاة الأعمال التي لم تتبغ من البيئة المصرية الواقعية ، وفى ارتباطه بالواقع المصرى شكلاً وموضوعاً وأسلوباً ، من ناحية أخرى : « ان العمل الفنى — كى يكون جديراً بالحياة — يجب أن يتخلص أولاً وتقبل كل شيء من قيود الرجمية التي تعرقل كل تقدم في هذه البلاد ويجب أن يكون خالساً من التأثير الأجنبى بعيداً عن التقليد ، صادقاً في التعبير عن مشاعرنا جريئاً في اظهار نفائضنا » (٣) .

ويقول الاستاذ أحمد خيري سعيد ، الذى يعد بحق رائد النهضة

(٢) (الفجر) العدد ٢ - ٢٠ يناير ١٩٢٥ ص ١ من مقال الاستاذ احمد خيري سعيد فى افتتاحية المعد .

(٣) (الفجر) العدد ١٦ - ١ مايو ص ٢ من مقال د . حسين هونى (كتاب جديد وأدب جديد) .

القصصية في الربع الثاني من هذا القرن ، والذي يعتبر صاحب الدعوة الى التجديد والخلق في القصة القصيرة : « نريد أن يكون لصر أدب مصرى » وفن مصرى ، وتفكير مصرى .. ننكر التفكير بعقل الغير .. وسواء عندنا الذين يغفكون بعقل الغربيين والذين يغفرون بعقل الجاهلين أو العابثين خلهم مقلد وكلهم بوق لا يحس الحياة » (٤) .

وتتردد هذه الدعوة في صفحات الجريدة كثيرا ، فكل المقالات التي نشرت بها تدعو إلى الخلق والابتكار ، ولا تحترم إلا الخالقين المبتكرین مادام في وسع المصريين جميعا أن يكون لهم أدبهم الخاص وفكرهم الخاص وفنونهم الخاصة .. ولقد أقيمت هذه الفكرة عندهم على أساسين :

الأول : هدم القديم مهما كانت قيمته ..

الثاني : الاتجاه نحو الأدب العالمية لأنها تمثل التجديد والتطور والمدنية والحضارة ..

واندفع كتاب هذه الصحيفة في طريق تحقيق فكرتهم لدرجة جعلتهم يبنّذون القديم كلياً ل مجرد أنه قديم ، ولم ينظروا إليه نظرة جديدة في أضواء ثقافتهم الحديثة الخلاقة ، بل انهم وقفوا منه موقفاً معادياً ، وثاروا عليه دون تحيص له أو تنتقية لما فيه ، إذ انهم جعلوا وسليتهم للبناء الجديد المبتكر ، هدم القديم البالى : هدم الفاسد الرجعي وبناء الصانع الضروري .. ونهدم حين نهدم بلا رحمة أو محاباة معتقدين أن الهدم ضروري للبناء ، ونبني حين نبني للخلود .. فإذا تمت عملية الهدم وانزاحت الانقضاض فانشدوا نشيد البناء ! ! (٥) .. ومن هنا استمدوا شعار الجريدة (الفجر - صحيفة الهدم والبناء) ..

ويجمع كاتب آخر من كتاب هذه الصحيفة بين الدعوة إلى ترك القديم جانبا وبين النزرة إلى الأدب الأوروبي وضرورة الاحاطة بالثقافات الأخرى : « على أدبياتنا الجدد أن يبنّذوا ظهرياً ثقافتهم المميأة بصلاحية الأدب العربي

(٤) (المفجر) العدد ٢٤ - ٢٦ يونيو ١٩٢٥ ص ١ من مقال - أحمد خيري سعيد (صدى المفجر) ..

(٥) (المفجر) العدد ٢ - ٢٠ يناير ١٩٢٥ ص ١ مقال احمد خيري سعيد ..

البالي وأن يقبلوا على ينابيع المعرفة الحقة فلا يكتبوا الا بعد ثقافة أوربية طويلة » (٦) .

ويربط الاستاذ الأديب محمود تيمور ايضاً بين التمسك بالقديم وبين ضعف الأدب القصصي عندنا ، وخلو بلاغتنا منه ، اذ ان احتفال الأدباء — ناثرين كانوا او شعراء — بتقليد القدماء ، هو الذى صرفهم عن أن يبدعوا ويبكروا ويجددوا ، حتى خلا أدبنا من فن القصة .. « كان كتابنا حتى العهد الاخير من شعراء وناثرين مقلدين اكثر منهم مبتكرين فكانوا يسيرون على نظم السلف في الآراء والافكار والأوصاف فلم يأتوا بشيء جديد بل اضاعوا شخصياتهم واقنعوا بتهالكم عن القديم فحسب . لذلك لم نجد من كتابنا من قدم لنا رواية قصصية او أخرى تعثيلية او اقصوصة عصرية بل كان همهم الوحيدة أن يجعلوها غن التراسل على نمط الهمذاني والحريري أو القصائد باكين على الاطلال وهائمين بحب هند ودعد » (٧) .

ولقد سيطرت عليهم كراهيتهم للأدب العربي القديم فترة طويلة من الزمن تجلت فيها كتبوه فيما بعد ، في صحف ومجلات أخرى بعد توقف (النجر) عن الصدور . ولئن دل هذا على شيء فانما يدل على تمسكهم بمبادئهم وعلى ايمانهم بأن ما يذهبون اليه انما هو الحق ، من ذلك اتنا نرى بعضاً من مفكري وكتاب هذه الصحيفة وكتابها يصدرون بعد عشر سنوات من توقفها مجلة أسبوعية أدبية اجتماعية باسم (الأدب الحى) ، قامت هي الأخرى تدعو للتتجديد وتبذل القديم بكل صوره ومعانيه وأشكاره ، وطالع فيما نسخ الأنكار والمناheim التي امتلأت بها (النجر) ، يقول محمد أمين حسونة في مقال بعنوان (ثورة على الماضي) : « واحاول ان اكره نفسي على تذوق الأدب العربي القديم ونلاوة نصوصه ، فأخال انى مساق الى السم والضجر وبلادة الفكر ، وسرعان ما يتراءى أمامي جو الرياء الذي عاش فيه معظم أدباء تلك العصور » (٨) .

والواقع انهم غالوا في نقدتهم للأدب العربي القديم ، ولو انهم تمسكوا

(٦) (النجر) العدد ٥٣ - ٤٤ يناير ١٩٢٦ ص ٤ مقال ابراهيم المصرى (حول التأليف القصصي) .

(٧) (المشيخ سيد العبيط واقاصيص أخرى) محمود تيمور - القاهرة المطبعة المسليفة ١٩٢٦ ص ١٢ - ١٢ من المقدمة .

(٨) مجلة (الأدب الحى) العدد الأول مارس ١٩٣٧ ص ٦ دوريات (٢٠٢٠)

به بمثل ما تشيشوا بالأدب الأوربي لكن له معهم شأن آخر ، اذن لدرسوه . وأحيوا ما به من كنوز ، ووقفوا عند أعلامه ، لكن يبدو لي أن حماستهم ومحاولتهم اظهار الشخصية المصرية في الأدب والفنون هي التي دفعتهم الى انكار كل شئ عدا ما يعبر في صدق وواقعية عن مصر وحياة شعبها .

وئمة ظاهرة تبدو في الصحف والمجلات التي صدرت في تلك الفترة ، ذلك انها جلها اضحت تجاهر يمثل تلك الانكار وتعلمتها في اولى صفحاتها وتتخذ منها علامات مميزة دالة على مدى مساحتها للتطور ، وتشبيها مع أحدث الازاء ، ونلاحظ مثلاً أن مجلة (الجديد) على الرغم من أنها مجلة سياسة اقتصادية ، اجتماعية ، تصرح بضرورة العناية بثقافات الأمم الراقية ، لا سيما تلك الأمم التي تطل على شواطئ البحر الأبيض المتوسط (كاليونان من حيث القدم ، وایطاليا من حيث عصور النهضة والاحياء ، وفرنسا من حيث الحديث) (٩) ، ومجلة أخرى كـ « المصور » تناول بالحرية الفكرية ، والبعد عن كل المؤثرات الذاتية التي تشنل الفكر وتعقد اللسان عن ابداء الرأي ، وطرح القديم الموروث : « حرر فكرك من كل التقليد والاساطير الموروثة حتى لا تجد صعوبة ما في رفض رأى من الآراء ، أو مذهب من المذاهب ، اطمأنت اليه نفسك ، وسكن اليه عمالك ، اذا انكشف لك من الحقائق ما ينافقه » (١٠) .

ومن الحقائق التي تبدو واضحة في اتجاه أصحاب الدعوة الى الخلق والابتكار ، ولعلها اصبحت اتجاهها غالباً في هذه الحقبة التي أعقبت الحرب العالمية الأولى والثورة القومية الوطنية ، وهذه الحقيقة تتصل بالترجمة اتصالاً وثيقاً .. وقد لاحظنا في الفترة التي سبقت قيام الثورة المصرية أن الاتجاه الذي غلب على الترجمة في القصة القصيرة كان اما نحو القصص الانجليزية القصيرة ، او القصص الفرنسية القصيرة ، على تبادل موضوعات تلك القصص المترجمة ومنحاتها ، في حين أنه بعد قيام الثورة التي تعتبر ثورة واقعية ، وتتخذ شعارات لها نابعة من البيئة المصرية ، نلاحظ ان

(٩) (الجديد) العدد الأول السنة الأولى - ١٥ نوفمبر ١٩٢٥ من ٤

(١٠) (المصور) العدد الثالث - المجلد الأول - نوفمبر ١٩٢٧ ص ١ وهو شعار المجلة الذي تؤمن به وتدعوا اليه على غلافها .

صحيفة (الفجر) وغيرها من الصحف التي صدرت في تلك الحقبة من تاريخنا الحديث ، تولى وجهها شطر الأدب الروسي ، والقصص الروسية القصيرة لترجمتها إلى العربية قصصاً تعالج القضايا الاجتماعية التي يعاني منها أبناء الطبقة الكادحة من العمال والفلاحين ، تلك القصص التي تدرس حياتهم ، وتصف مشكلاتهم ، وتعرض لکاتح أبناء الطبقات الشعبية وما يقاسونه في حاضرهم ، مما كان له أثرٌ المباشر في قيام النظام السوفياتي الحديث ونشوب الثورة الروسية الكبرى . وتجلّى هذا في أدب « جوجول » ، « توتجنيف » و « دستويفسكي » و « تولستوي » ، و « تشيكوف » ، و « جوركى » و « بوشكين » و « ليرونوف » ، مما أدى إلى أن تكون شخصياتهم وكتاباتهم قيمة كبيرة جعلتها مثار جدل ومناطق ترجمة ، فتناولتها أيدي المفكرين في غربى أوروبا وأمريكا وأخذوا ينقلونها إلى لغاتهم ، ويتրجمون روايات الأدب الروسي الحديث إلى مختلف اللغات العالمية .

وكأنما أدرك أدباء المدرسة الحديثة أنهم ما داموا بقصد خلق أدب ثوري ، مبتكر ، جديد ، وأنهم ما داموا لا يجدون مثل هذا الأدب المنظور في تراشنا العربي التقليدي ، فلابد من ترجمة الأدب الروسي بصفة عامة ، والقصص الروسية التصريحية بصفة خاصة إلى اللغة العربية .

وكانوا يرون أن الأدب الروسي أدب واقعى ، وأن الروائي الروسي لا يخلق للتاريخ عالمًا من الأحلام ثم يدعه يضل بين مجاهله حتى يستعصى عليه الرجوع إلى عالمه الحقيقي الذي يعيش وقاتلته وأحداثه ، يضاف إلى ذلك اعتقادهم القديم بأن الأدب الروسي « اشتهر بنزعة خاصة أهل ميزانها أنها تحمل النفس البشرية ذات المنازع المختلفة وتصور الحياة الإنسانية كما هي بالآلامها وشرورها ، وتدعو للحرية في كل شيء (11) .. » .

فالإذن الروسي لأنَّه أدب صادق في التعبير عن الحياة ، ولأنَّه يدعو للحرية كل شيء ، كما كان أعضاء المدرسة الحديثة يدعون ، ولأنَّ أدباء روسيا وموسيقييها صورة جلية للذهن المتحرر ، والفكر اليقظ الواعي ، والنفس التي تشعر بالحياة في مستوى العصر ، كان هو الأدب الذي أغرى به الرواد من أعضاء المدرسة الحديثة ، وتأثروا في قصصهم بمنحاه واتجاهاته ،

(11) مجلة (الشباب) العدد ٢١ - أبريل ١٩٢٠ ص ٧ من مقال بعنوان (المذاهب الكتابية) لأحمد خيري سعيد .

نراهم في قصصهم يختارون أبطالهم من العمال وال فلاحين ، ومن القراء الذين ظلمتهم الأنظمة الاجتماعية ، ومن رجل الشارع الذي حرمته الحياة بهجتها ورونقها ، فاصبح في الحضيض بينما يرتع غيره من أصحاب الاموال ، وذوى المناصب في دنيا الله والعبث والجنون ، وانتشرت في قصصهم رائحة النفاق الذي كان سائداً بين علاقات الناس بعضهم بالبعض ، واهتموا بموضوعات اجتماعية تهدف اولاً وقبل كل شيء الى تصوير الواقع ، وتحليل النفس بما تنزع اليه من مختلف المذاق والاهواء .

ويبدو ان شغفهم بالأدب الروسى كان مبكراً قبل ان يصدروا صحيفة (الفجر) فائنا نجد احمد خرى سعيد ، رائد هذه المدرسة يعتبر ان الموسيقى الروسية تستهل بحنان وحلوة شرقية ، ثم يذهب الى حاجتنا لترجمة القصص الروسية وغيرها من الآثار الفكرية والفنية والأدبية عن الروسية ، لدرجة يصل فيها الى تنا « بالروس أشبه الأمم » (١٢) وكان هذا في مقال نشره عام ١٩٢٠ .

وربما كان تحولهم على صفحات (الفجر) الى الترجمة عن الروسية ابتداء من العدد « ٣١ » هو الذى دعا الأستاذ يحيى حق الى الاعتقاد بأن أعضاء المدرسة الحديثة مروا في مرحلتين ، « الأولى : مرحلة اتصال ذهنى بالآدب الفرنسي والإنجليزى ، فقد تعلموا في مدارسهم هاتين اللغتين ، وترعوا في المدرسة ايضاً مؤلفات كبار أدبائهم ... والثانية : مرحلة آخرى اسمها مرحلة المذاق الروحى التى حركت نفوسهم والهبت عواطفهم ودفعتهم للكتابية بحرارة الشباب ، انتقلوا الى هذه المرحلة الثانية حينما قرعوا الآدب الروسى وبهرهم جوجول وبوشكين وتولستوى وستويفسكي وترجينيف وارتزياتشيف وآخرًا جوركى ، فهذا آدب يتحدى بحرارة وانفعال شديد عن الاعتراف والتزعة الى التطهير والفاء ، والبكاء على مأسى الحياة ، والإيمان بالقدر والثورة عليه في وقت واحد (١٣) فانهم كثروا قصصهم متاثرين بالقصص الروسية الواقعية ، التي لا مجال للخيال فيها ، وليس معنى ذلك أن الصحيفة خلت من الترجمات عن الآداب الأخرى ، حيث تجدها تقدم قصصاً مترجمة عن الفرنسية والإنجليزية ونقرأ

(١٢) المصدر السابق .

(١٣) (فجر القصة المصرية) يحيى حق ص ٨٠ - ٨١ العدد ٦ من المكتبة الثقافية .

ذيها لموباسان ، واناتول فرائنس ، وزولا ، وبليزاك ، وفلوبير ، ودوبيه ، وشكبير ، وديكنز ، وروبرت لويس استيفنسون لكن التأثير الأكبر كان للأدب الروسي ، والاتجاه الغالب الذي ساد منذ المدد « ٣١ » كان نحو القصص الروسي . ولم يقف أمر نقل الروائع الأدبية الروسية إلى اللغة العربية عند حد هذه الصحيفة وحدها ، بل انه يكاد يكون السبيل الذي تسلكه صحف ومجلات كثيرة في تلك الحقبة ، سواء في ذلك الصحف الأدبية أو السياسية أو الفنية . وما يقوم دليلا على هذا اتنا اذا ما تصفنا جريدة مثل (وادي النيل) لوجданا انها تقدم من روائع الادب الروسي ، (انا كرنينا) لتولستوي ، و (ليزا) لترجنيف ، و (الإبله) و (اسير الاوهام) (١٤) لدستويفسكي ، وعددا غير قليل من قصص تشيكوف ، الى جانب مباحث اخرى في الادب الروسي ، وفي التفريق بين القصص الروسية والقصص الابيركية والفرنسية . وكانت هذه الجريدة تذهب الى ضرورة ترجمة الادب الروسي ، ما دمنا بسبيل نهضة ادبية ومنية : « ادب دولة كهذه جدير بأن يدرس ، جدير بأن يتمترجم الى كل لغة حية . وقد ترجم الانكليز والفرنسيون والالمان والاطاليون معظم الكتب الروسية الى ما قبل الحرب اي قبل ان تتبشر تلك البلاد . وترجم الى اللغة العربية ما لايزيد عن اصابع اليد من تلك الكتب » (١٥) . وتحولت صحيفة السنوار أيضا عن الفرنسية والانجليزية الى الترجمة عن الروسية .

وأخذت مجلة البيان منذ السنة التاسعة لصدرورها تقدم ترجمات لروائع التحسس الروسية ولاعلام الادب القصصي الروسي فترجمت (قصة عجيبة) للكاتب الروسي الكبير اينان تورجنيف في العدد السادس « من ٣١٧ » ، و (ملكة الورق) لاسكندر بوشكين العدد ٧ - ٨ (١٨) ، و (الصورة المشئومة) لنيقولايف جوجول و (رأس العائلة) لانطون تشيكوف (١٦) .

(١٤) بدأت جريدة (وادي النيل) التي كان يصدرها محمد الكلزة من الاسكندرية منذ المدد (٤١٧) الصادر في ٢٧ ديسمبر ١٩٢٥ تنشر تبعاً لقصة (اسير الاوهام) لدستويفسكي ص ٦ .

(١٥) جريدة (وادي النيل) العدد ٤٩٦٥ - ٦ ديسمبر ١٩٢٥ (مقال ضاف عن الادب الروسي) ص ٢ .

(١٦) وليس ذلك فحسب ، بل أن (المبلغ الأسبوعي) قدمت ترجمات كثيرة لأدباء من الروس ، وأصبحنا في هذه الحقبة نقرأ عن « انطون تشيكوف » و « جوزeki »

وعلى هذا النحو يخل الأدب الروسي تيار القناع مع الأدب العربي ، فتأثر الكتاب العربي بالقصص الروسية والأداب الروسية الرفيعة « وزادت الأداب العربية الحديثة تأثيرها بالأدب الروسي زيادة محسومة » ، بعد الحرب الأولى ، بما نقل إليه من روايات الأدب الروسي ، ولا سيما في فن القصة والرواية (١٧)

فليس بمحب إذن أن يكون للأدب الروسي ، « الفضل الأكبر في انتاج أعضاء المدرسة الحديثة » ، و تكون القصة بذلك قد مرت من التأثر بالأدب الفرنسي على يد هيكل إلى التأثر بالأدب الروسي على يد هذه المدرسة الحديثة . ولما كان أغلب أعضاء هذه المدرسة يتغنون الإنجليزية خيراً من الفرنسية ، فقد كان من حسن الحظ أن الانجليز عنوا أكثر من

وـ اندريف ، وغيرهم (انظر العدد ٢١ - ٢٤ يوليوب ١٩٢٧) قدمت « هوالجين » للظلام ، لتشيكوف ص ٣٥ تعريب محمد السباعي والمعدد ١٩٣٧ - ٨ يوليه ١٩٣٧ ، الرواية ، لتشيكوف أيضاً ص ٣٨ تعريب محمد السباعي ، العدد ٢٤ ، الزوجة ، لتشيكوف ص ٣٨ - السباعي ، العدد ٣٥ ، زيت البرانين ، لتشيكوف ص ٣٩ ، والمعدد ٦٦ ، الغرام ، لتشيكوف ص ٢٤ - ٢٧ يناير ١٩٢٨ ، ٦٣ ، الأمير والأبنة - ملاكمي جوركى - ص ٢٤ - ٢٦ ، والمعدد ٦٦ ، زوجة الصيدلي ، لتشيكوف ص ٢٥ ، ٢٦ وغيرها كثير .

= وبما يدل على أن تقديم الأدب الروسي وكتابه القصص الروسي كان ظاهرة في الربع الثاني من القرن العشرين أن معظم الكتابات كانت تمجد هذا الأدب وتعلن من شأنه . فتحت عنوان « الأدب الواقع » كتب الاستاذ معاوية محمد نور في (السياسة الأسبوعية) : « إن الأدب الروسي مع صدقه لرصاص الحياة ، مثالى التزعة ، ذو فن وجلال ، وإن في رواجه لظاهرة حسنة لرواج الأدب العالمية والفن الرفيع . حقاً أنه يصف الحياة الاجتماعية ولكنه يعني بالفن ويطلع بالعقل إلى أعلى درجات الفن والجلال ، فما (تولستوي) و (نور جنيف) و (دستويفسكي) إلا أنبياء عندهم فن ، ولهم رسالة لإثناء الحياة الهالكين » ، السياسة الأسبوعية - العدد ١٩٤ المسبت ٢٢ نوفمبر ١٩٢٩ من ١٧

وفي مقال آخر يعرف القراء بقصص تشيكوف وجوركى اندريف وغيرهم (انظر العدد ٢٠٣ - المسبت ٢٥ يناير ١٩٣٠ ص ١١) .

(١٧) (المقصة الروسية في الأدب العربي الحديث) يوسف أسعد داغر - المطبعة المخلصية صيدا - لبنان ١٩٤٦ من ٢

الفرنسيين بترجمة الأدب الروسي ترجمة دقيقة غير مقتضبة .. (١٨) .

وكان انعكاس هذه الأنماط التقديمية ، وتلك المفاهيم الجديدة والدعوات الحديثة ، على فن القصة القصيرة ، أشد ما يكون قوة وجلاء ، فقد اتجه أصحاب هذه المفاهيم إلى إعلاء شأن القصة القصيرة ، الموضوعة بالفلم كتاب مصرىين ، نشئوا في مصر ، وتأثروا بالواقع المصرى . وعلى نحو ما خاضت محقيقة السفور غمار نشر قصص مصرية قصيرة على صفحاتها فيما بين سنتي ١٩١٧ - ١٩٢٢ ، أى في الوقت الذى كانت القصة فيه تعد ضربا من اللهو والعبث ، فنان (الفجر) نهجت منهاج (السفور) . بل أنها تعدد ذلك إلى مرتبة أصبحت فيها منفردة عن غيرها من الصحف والمجلات فقد اعتبرت « القصة المصرية القصيرة » شغلها الشاغل، فأولتها اهتماما كبيراً، ونشرتها مترجمة ، وبموضوعة ، ومسلسل في آن واحد ، وبلغ احتفالها بالقصة القصيرة شأوا بعيداً جعلها تفرد للقصة أبواباً ثلاثة في كل عدد من أعدادها : الباب الأول للشخص المصرية القصيرة التي كان يكتبها أحد أعضاء المدرسة الحديثة . والثاني للقصص المغربية ، وكانت جلها قصص روسية قام أحد كتاب الصحيفة بتعربيها عن تشيكوف ، دستويفسكي ، تولستوي ، ترجيف . والباب الثالث للقصص المسلسلة ، وكان يكتبها الأديب محمود تيمور .

وبهذا تلعب صحيفه الفجر في تطور فن القصة القصيرة في مصر ، دورا هاما ، فهي التي قدمت على صفحاتها كتاب القصة القصيرة الذين أرسوا قواعدها ، وفهموا أسسها ، وعملوا على ذيوعها وانتشارها ، وثبتت أقدامها كفن مستقل له ما لغيره من فنون الأدب من قواعد وأصول .. عرفناها محمود طاهر لاشين ومحمود تيمور وأحمد خيري سعيد ، ويحيى حقى وحسين نوزى . وكانت قصص هؤلاء الرواد في المرحلة الأولى من انتاجهم الفنى معبرة أصدق تعبير وأدقه عن اتجاه الصحيفه الذى هو اتجاه المدرسة الحديثة وما تلتزمه من مذاهب ، وما يعتنقه كتابها من آراء وآفكار .

ويبدل على اهتمام هذه الصحيفه بالقصة القصيرة واقبالها على نشر هذا الفن ، أنها نشرت في عدد واحد (العدد ٦٣) ثلاث قصص مصرية لثلاثة من الرواد : قصة (جولة خاسرة) لمحمود طاهر لاشين ، وقصة (الشیخ سید العبیط) لمحمد تيمور ، وقصة (في ضوء القمر) لأحمد خيري سعيد ،

(١٨) (فجر (القصة المصرية) - يحيى حقى - ص ٨٢

فضلاً عن قصة مترجمة لستويفسكي ، ثم بحث في تطور القصة ونشوبها
لالأستاذ محمود تيمور .

ولا ننكر أن هذه الصحقيقة كان لها دور كبير جداً في جعل القصة
القصيرة ثنا يقبل عليه كبار الكتاب على وجه خاص ، كما أنها مهدت الطريق
للكثير من الصحف والمجلات حتى تنشر قصصاً مصرية قصيرة لكتاب
مصريين ، يضاف إلى ذلك أيضاً أنها أتاحت الفرصة للناشئين من كتاب
القصة ، فوجدوا فيها منفعة لأفكارهم ، وارضا طيبة يبذرون فيها بذور
نتائجهم الشخصى . وقد رأينا أن عدم اتاحة الفرصة لنشر القصص ثبماً مضى
كان عاملًا هاماً من العوامل التي وقفت في سبيل ظهور هذا الفن في أدبنا
الحديث ، وأخرت ظهوره إلى الفترة التي أصبحت تهافت الصحف على
نشره . . . فمنذ الأعداد الأولى وهي معنية بنشر قصص الناشئين : « وها نحن
بدأنا ننشر قصصاً لأفراد مجهولين (١٩) . »

ونلح اثر هذه الصحقيقة بعدها يتربّب من عام على صدورها ، والى اي
جد وصل تأثيرها في غن القصة القصيرة ، حيث نجد مجلة الهلال تقدم
مفتبطة على نشر قصة قصيرة لكاتب كبير هو الدكتور محمد حسين هيكل ،
وتتصدر القصة بكلمة توضح فيها مدى التطور الذي أصابته القصة القصيرة
بعد ما أقبل عليها الكتاب الكبار يدعون وينتجون : « وان الهلال ليغتبط
إذ يرى ان القصة قد نالت هذا القسط من عناية كبار أدبائنا ومفكرينا
 فهي عماد الأدب الغربي الحديث وركنه الأول (٢٠) » ، وتنسر (الهلال)
في إشاداتها بالتطور الذي أحرزه غن القصة القصيرة فتشير في نفس الكلمة
إلى أن موضوعات العدد قصة أخرى للكاتب المفكر الأستاذ سلامة
موسى .

وبعد ذلك أخذت (الهلال) تجد في نشر القصص المصرية القصيرة ،
وفى التعليق على ما كان يظهر في ذلك الحين من مجموعات قصصية ، على نحو

(١٩) (الفجر) العدد ٢٤ - ٢٦ يربى ١٩٢٥ من ١ مقال احمد خيري سعيد
عنوان (صدى المفجر) .

(٢٠) (الهلال) أبىيل ١٩٢٦ من ٦٨٠ - من تقديم المحرر لقصة (الشيخ
حسن) د . محمد حسين هيكل .

ما فعلت عند تقديمها لجامعة (الشيخ سيد العبيط) لـ محمود تيمور و (سخرية الناي) لـ محمود طاهر لاشين و (احاديث وقصص) لـ حسين سعودي ٢١١.

وحدث (المقططف) حذو (الفجر) فتفققت تتلف المجموعات التصصية وتتراظها على مفاتحها ، وتقدم لكتابها مقدمات بسيطة لتعرف القراء بهم ، حتى غدا من القمة القصيرة فنا يقبل عليه الكتاب من ناحية ، والمسعافه من ناحية اخرى . ويرجع الفضل في هذا لاصحاب المدرسة الحديثة ولصحيفة الفجر . ولعل هذا هو الذى حدا بأحمد خرى سعيد الى ان يشيد بما أحدثه الصحيفة من صدى قوى غير من نظرة كثير من الصحف الى القصة القصيرة ، حيث يقول في مقال له : « أثرت دعوتنا تائرا لا يأس به وبدا القوم يحسون وجود ادب مصرى حقيقى » وبدأ الكتاب يحتذون قصص (الفجر) وصوره وطريقة نقاده وقصوة تهمكه وسخريته وعدم تحizه .. فهذه مجلة المقططف اعلنت عن مسابقة في التقصص الصغيرة وعدده (الهلال) وبشرت بالذهب الواقى فخلصتنا من نهنهة الرومانسية » ٢٤ .

وتلاك لدبه فكرة ريادة (الفجر) لغيرها من الصحف والمجلات في ميدان القصة فتقول في مقال آخر :

« انظر الى المجالات جميعا كيف احتذت (الفجر) في نشر القصص المصرية وانظر الى المصحف اليومية والاسبوعية والأدبية الفنية تترسم خطانا في اعتبار القصة عنصرا أساسيا .. ٢٥ » .

وما قد يدل على أن المدرسة الحديثة هي التي أرست دعائم من القصة القصيرة ، أن جميع أعضاء هذه المدرسة من لايزالون على قيد الحياة يعترفون بذلك صراحة ، سواء منهم من لايزال يواصل الإبداع في هذا الفن أو من لم يوصل . ويحس يحيى حق بالدين الذي تدين به القصة القصيرة لهذه المدرسة احساسا عظيما ، لا في اعلاء شأنها فحسب ، بل أيضا لأنها نقلته من طور الرومانسية الى طور الواقعية :

(٢١) انظر (الهلال) - مايو ١٩٢٦ من ٨٨٥ ، وفبراير ١٩٢٧ من ٤٩٦ و ٤٩٩

(٢٢) (الفجر) العدد ٢٤ - ٢٦ يونيو ١٩٢٥ من ١

(٢٣) (الفجر) العدد ٥٢ - ١٧ يناير ١٩٢٦ من ١

« نحن مدينون للمدرسة الحديثة بالشيء الكثير . هي التي جاهدت من أجل أن يكون لدينا أدب أصيل ، نابع من كياننا ، وأسلوب متحرر من التكلف والموهنة . هي التي ثبتت لفن القصة القصيرة قدمه ووطدت سمعته، وبشرت بالمذهب الواقعي مخلصتنا من نهنهة الرومانسية » (٢٤) .

وامتد تأثير المدرسة الحديثة في فن القصة القصيرة ، وفي مدى اقبال الكتاب على الابداع فيها فاصبحنا نجدهم يمارسونها بواعي وتقدير لرسالتها ، ومعرفة لبعض تقنياتها وشرائطها الفنية . ومن الكتاب من تبينوا أنها فن صعب ، ليس من السهلولة الخوض في ميدانه ، وأن سبيله ليس ممهدًا لاي من الكتاب الا بعد ثقافة واطلاع وخبرة بالحياة والمجتمع .

ولو اتنا طالعنا ما كتبه محمد شوكت التونسي مثلاً في مقدمة مجموعته القصصية — التي سنعرض لها بالدراسة بعد حين — لاتضح لنا وعيه بفن القصة القصيرة ، وتقديره لها ، إذ تقف بنا دراستنا للمقدمة عند نقاط أربع ، تبين الى اي حد تغيرت النظرة الى هذا الفن .

أولاً : يبدو من المقدمة ايمان الكاتب بفن القصة ، وبأن مكانتها ملحوظة بين باقي الأجناس الأدبية ، وأن كتاب القصة قوم ممتازون ، يطلعون الناس على جوانب الحياة الغامضة الخافية عن اعينهم .

ويتضاعف تقديره لهذا الفن حتى بعد القصة « أجل فنون الأدب . بل هي جماع تلك الفنون » (٢٥) .

وفي هذا القول دلالة على الخطوة الهائلة التي خطتها القصة القصيرة ، إذ أصبحت تقدر من قبل الكاتبين والقراء ، فهي الآن فن كامل متكامل لا يقدم على الابتكار والخلق فيه الا الممتازون من بني البشر .

ثانياً : أن القصة القصيرة في نظره أصبحت تستعدي تصوير الحياة الغامضة لتجليها هذا الفموضوع ، وفتح مجاليق الاسرار الكامنة وراء الحياة الظاهرة التي يحياها الناس ، فهي كتاب الحياة ، « الحياة الغامضة على غالبية الخلق — يفتحها لك الممتازون من أبناء البشرية ، فتطالعك الصور

(٢٤) من مقدمة (سخرية الناي) طبعة « الدار القومية » ، ١٩٦٤ ص ٤٥ .

(٢٥) (في ظلال النموع) محمد شوكت التونسي - مطبعة وهبي - ١٩٣٩ ص ٨ .

واضحة جلية بعد اذ كانت محترفة عنك ، غامضة امام عينيك . مبهمة في ادراكك » (٢٦) .

ثالثا : والقصة لاتغيبا من وراء هذا التصوير لخنایا الحياة سوى الجنوح بالقراء الى حياة اكمل وأمثل لا يعترفها نقص ولا يتربى اليها خلل وضعف ، ولهذا اثره في التطور الانساني ، حيث يزداد عدد المدركين لنواحي الكمال الشاعرين بدعوى النقص ، عن طريق غير مباشرة ، لذا سجده يجعل شعارا للمجموعة عباره توضح مفهومه للدور الذى تلعبه القصة في الحياة الإنسانية : حيث يقول « انما تمهد القصة للانسانية السبيل الى المثل الاعلى للحياة » .

رابعا : لهذا كله ، فانه يعتقد بصعوبة فن القصة ، ويرى انه ليس من السهل ان يجيده اي انسان الا اذا تسلح بعده اسلحة فنية :

« وليس كل كاتب يمكنه ان يكتب قصة ، فالقصة في الواقع اصعب فنون الادب بناء .. تحتاج الى اسلوب رشيق ، وخيال واسع ، ودراسة نفسية كبيرة ، وتغلغل في اعمق النفس البشرية .. ومخاطلة جميع البيئات والطبقات المختلفة » (٢٧) .

هذه النظرة المحدثة الى الفن ، وتناول الكتاب له بحس فني ، وتقدير لقيمه ، ودوره الفعال في السمو بالانسانية والتطور بها نحو الكمال المنشود هو الذى دفع بعجلته الى التطور شيئا فشيئا في الربع الثاني من هذا القرن بشكل ملحوظ ، جعل حتى الذين كانوا يفضلون الشعر عليه يتبنون ذلك ويدركونه . ومن اولئك الاستاذ عباس محمود العقاد ، حيث يقول :

« يلاحظ أن نصيب القصة في الكتابة المنثورة آخذ في الازدياد ، والانتشار ، وأن فن القصة العربية قد تقدم في الربع الثاني من القرن العشرين تقدما لم يعرف له مثيل في ربعة الاول ولا في القرن الماضي الذي ازدهر فيه فن القصة بين الاداب العالمية .. » (٢٨)

(٢٦) المصدر السابق من ٨

(٢٧) المصدر نفسه من ١٢

(٢٨) (الرسالة) العدد ٦٠٦ - ١٢ فبراير ١٩٤٥ من ١٣٨

(٤) احمد خيري سعيد في قصصه المفرقة بـصحيفة الفجر (**) :

ان دراسة القصص القصيرة التي كتبها احمد خيري سعيد في صحيفة الفجر ضرورية وهامة لمن يتضدى لموضوع هذا الفن متعقباً مراحل تطوره والخطوات التي مر بها حتى غداً فناً مستقلاً في أدبنا الحديث .

وعلى الرغم من قلة نتاجه ، فإنه يعتبر معلماً من معالم التطور في فن القصة القصيرة التي تتجه نحو الواقعية في كل شيء : في موضوعاتها ، وأحداثها ، ورسم شخصيتها ، والحوار الذي يدور على لفواه هذه الشخص .

ولقد كتب خيري سعيد في هذا الميدان احدى عشرة قصة قصيرة ، بداها بقصة (جنابه لم على ولدها) في العدد (١٢) الصادر في ٣ ابريل ١٩٢٥ ، وختها بقصة (المشعوذ) في العدد (٦٥) الصادر في ٢٥ ابريل ١٩٢٦ .

فلو أن هذه القصص ضمت في مجموعة واحدة لأصبحت أثراً من الآثار الرئيسية في تاريخ هذا الفن ، ولاضحت من كتب التراث ، التي يهتم بها النقاد والدارسون في هذه الأيام .

ونحن اذا تأملنا الفترة التي انصرف فيها خيري سعيد لكتابه القصة القصيرة لوجدنا انها تنحصر في عام واحد ، وهو العام الاول لصدور صحيفة الفجر التي كانت اللسان المعبر عن آرائه وافكاره ونزعاته الالكترونية هو وأصحابه من أعضاء المدرسة الحديثة .

وريما ادى انشغال خيري سعيد بالقضايا الأدبية والفكرية التي اثارها على رأس اعضاء مدرسته الى ان ينصرف فيما بعد عن كتابة القصة القصيرة ، فقد سيطرت عليه قضية « الاستقلال الفكري » واظهار المقومات الخاصة للشعب المصري ، وللأدب المصري ، وكل ما يتعلق بالبيئة المصرية من فكر وفن وادب وتاريخ وموسيقى وعمارة ، فمعكف على الدفاع عن هذه القضية ، والدعوة لها فيما كان ينشره من مقالات وبحوث في الصحف والمجلات التي كتب فيها بعد (الفجر) .. ولم يقف نشاطه عند هذا الحد ، بل انه كتب في كثير من القضايا السیكلوجية والفنية ، حتى انهم اطلقوا عليه صفات

(**) ولد بالقاهرة عام ١٨٩٤ - وتلقى تعليمه بالمدارس المصرية ، ثم التحق بمدرسة المطب في سنة ١٩١٢ ، وزاول الكتابة الأدبية وهو طالب ، حتى أصبح ذا شهرة ثاقنة في عالم التجديد ، وظل ينشر بحوثه ومقالاته زمناً طويلاً ، ثم انقطع فجأة ، حتى اذيأت جنوة ذلك المعماس المتقد ، وانشبب (المأثر) في عام ١٩٦٢ .

عديدة ان دلت على شيء فانما تدل على سعة اطلاعه وغزاره علمه ، وقوه
توبيه وطموحه لخلق جيل جديد مثقف واع ، فاسموه « عمدة شباب
التجديد المcriج » ، وقالوا عنه انه « خزانة ادب ملأة ، ودائرة معارف
سيارة » (١) .

كما انه أسهم في ميدان الرواية ، فكتب قصة تاريخية طويلة بعنوان
(الدسائس والدماء) تدور حول الصراع الذي نشب بين بك الكبير ،
ومحمد بك أبي الذهب وتصف صفحة مطوية من تاريخ مصر في القرن
الثامن عشر ، ولا نعجب اذا نراه يهدى قصته الطويلة هذه : « الى أصدقائي
أدباء المدرسة الحديثة ، أهدي هذا العمل الجديد في القصص التاريخي ،
لأنهم اضافوا الى الأدب العربي فن القصة » . فهو يعزز بمدرسته ، ويرى
أن فن القصة لاينسب الا اليها لأنها هي التي أوجده وشقيت معه حتى ارست
دعائمه .

- (١) للوقوف على مدى ثقافة هذا الكاتب ونشاطه ، انظر بحثه في :
- (٢) مجلة الشباب العدد ٢٥ - ٢٠ يوليه ١٩١٩ ، العدد ٢٧ - ٢ اغسطس
١٩١٩ من ٨ « حديث عن الموسيقى في النثر » والعدد ٢١ ، من ٢٢ من
السنة الثالثة أبريل ١٩٢٠ من ٤ عن « المذاهب الكتابية » .
- (ب) (البلاغ) العدد ١٧٧ - ٢٨ (نوفمبر ١٩٢٢) مقالات متتابعة بعنوان «معلومات
صغرى في الأدب والعلم والفن » وفيها يتحدث عن الشعر وفونه ،
ويعتبره فنا جميلا ، كالموسيقى والتصوير .
- (٤) « النسر المصري » العدد ١٩ - ١٠ يوليه ١٩٢١ مقال عن « تطور فكرة
الحكم الذاتي » .
- (٥) مجلة الجديد العدد ٢١ - ١٢ نوفمبر ١٩٢٨ من ٤ مقال عن « حياتنا
العقلية » .
- (٦) مجلة الحديث العدد ١ من السنة السابعة يناير ١٩٣٣ له بحث في
(ابحترى الشاعر) .
- (٧) (المهرجان) فبراير ١٩٢٢ (شوقي هل هو مقدم أم مجدد) ، (المهرجان)
فبراير ١٩٢٤ (الأدب العربي في ضوء التحليل النفسي) .
- (٨) (المهرجان) - ديسمبر ١٩٢٢ أبحاث في علم النفس وتفسير الأحلام -
يناير ١٩٣٣ « الشخصية كيف تدرسها وتنفهمها » .
إلى غير ذلك من البحوث والمقالات التي نشرها في (الأخبار) و (كوكب
الشرق) و (اليوم) و (الوادي) .

وياتى دور أحمد خرى سعيد فى تطور فن القصة القصيرة من عدة جوانب أشرنا إليها فى حينتنا عن المفاهيم الجديدة التى اخذ يبتها اعضاء المدرسة الحديثة وفي مقدمتهم ناظرها خرى سعيد ، ولعل أول هذه الجوانب وأهمها انه اخذ على عاتقه الاعتناء بالقصة القصيرة المصرية ، والتبشير لها ، وفتح المجال أمام الناشئين من كتابها ، بعد ان ادرك العوامل التى تعوق تقدمها وتتطورها ، خاصة وانه هو نفسه يعاني من هذه العوائق ، لذا حينما اتيحت له فرصة اصدار جريدة ، استطاع عن طريقها أن يحطم تلك القيدود الذى كانت تقبل هواة القصة القصيرة ، فخصص لها أبوابا ثلاثة في صحيفة كان لا يربو عدد صفحاتها على الثمانى ، مدفوعا الى ذلك باحساس عميق وأيمان بحاجة أدبنا المصرى الى الى يكون من القصة القصيرة احد اجناسه ، حتى تكون عصريين ، غير متخلفين ، وحتى يعبر هذا الفن عن واقعنا ، ويصور مشكلات مجتمعنا بدقة .

وعلى هذا النحو قضى خرى سعيد زهرة عمره « مبشرًا بألماظ جديدة في الأدب الحى ، وفي طليعة هذه الألماظ كتابة القصة على المنهج العصرى الذى يصور الشخصيات فى استجابتها للأحداث التى تتعاقب عليها ، وفي كلامها للحياة التى تحياها .. » (٢٩) . وهو أيضًا الذى كان يعرف القراء بالكتاب الجديد ، ويقدم عنهم صورة متكاملة ، ويعلن عن مجموعات قصصهم في صحيقته .. وكأنى به قد ادرك ضرورة خلق بعض النماذج الذاتية له في هذا الفن ، تكون بمثابة الضوء الذى ينير الطريق لكل من يحاول معالجة القصة القصيرة ، فلذلك يتقديم هذا العدد القليل من التخصص ، حتى اذا ما وجد اعضاء المدرسة الحديثة قد بدعوا يقدمون للناس نتاجهم على صفحات الجرائد والمجلات ، وفي مجموعات قصصية ، وحتى اذا ما رأى الصحف تهتم بالقصة المصرية القصيرة اهتماما متزايدا ، أثر ان يتفرغ لدعوهـ الكجرى وينادى بضرورة المزيد من التخصص الذى تتصل أحـداثها واـشخاصها بالحياة الواقعية المعاصرة .

ويبدو أن رواد القصة القصيرة في أدبنا الحديث كانوا مقلين من ناحية، ومتعددي الجوانب من ناحية أخرى ، على نحو ما رأينا عند صالح حمدى حماد

(٢٩) (يحكى أن وقصص الخرى) - طبعة الدار "القومية" - المكتبة العربية ١٩٦٤
من مقدمة محمود ثيمور ص (ب) *

والمنفلوطى ، ومحمد تيمور ، وعيسى عبيد ، وحسن محمود ، فكما شغل محمد تيمور بمسرحه الذى غالب عليه ، وكما انصر المفلوطى الى كتابة المقالات الاجتماعية وصياغة القصص الفرنسية المترجمة صياغة عربية ، ويمثل ما اهتم صالح حمدى حماد بالقصة الطويلة والدراسات الأخلاقية والاجتماعية ، فان عيسى عبيد كتب روايات مسرحية وبحوثا في التحليل النفسي ، وكذلك حسن محمود عكف على الترجمة ونشر المقالات في الموسيقى وحياة الموسيقيين ، وايضا شفف خيرى سعيد بكل شيء جديد ، فكتب فيما يتصل بالتجديد والإبتكار والثورة على القديم .

والواقع أن مكانته ككاتب قصة قصيرة ترتبط ارتباطا تلازم وصحيفة (الفجر) لأننا لم نجد له في صحيفة أو مجلة أخرى من هذا اللون الأدبي شيئاً، فقد خصها هي بقصصه القصار ، ونشر في غيرها بحوثه ومقالاته النقدية .

* * *

ولاحمد خيرى سعيد رأى في القصة القصيرة من حيث هدفها ، والأثر المطلوب منها ، فهو يعتبرها من بين الفنون الجميلة ، كالتصوير والنحت والشعر ، وأن كان يفرق بينها وبين الشعر ، إذيرى أن القصة فن موضوعى، وهذا هو الفارق الوحيد الذى يفرقها عن بعض الفنون التى تعبير عن ذاتية أصحابها ، وتتصدر تنفيساً عن أحاسيسهم وخلجات نفوسهم الخاصة ... ولكنها كغيرها من الفنون الجميلة يبتغي من ورائها التأثير في النفس ، وتتحدد قيمة هذه الفنون - بما فيها الشعر والقصة - بالقياس إلى هذا التأثير أو عدمه ، ويذهب إلى اعتبار هذا المطلب وظيفة أساسية من وظائف الفن ، يقول : « الغرض من الأعمال الفنية هو أثرها الذى تتركه في النفس ، نحن نشهد الرواية التمثيلية ونجتلى الصور والتمايز وتصفى أرواحنا وقلوبنا للموسيقى ، ونلتب البصر في مقاييس الطبيعة نشوء القصيدة البارع ، نرجو من ذلك شيئاً واحداً هو الأول والآخر - نرجو أن يستقر في نفوسنا وقعها ونبتغى أن يقع في افتدتنا أثراً (٣٠) » ، وأثر هذه الفنون في النفس يأتى من أنها يجب أن تدخل السرور عليها ، بواسطة تجسيدها للمناظر والأحداث

(٣٠) (المهرجان) فبراير ١٩٢٢ - شوقى هل هو مقلد أم مجدد ؟ احمد خيرى سعيد ص ٥٢٧

والشخصيات والأنكار تمثيلاً يحدث في النفس الامتع المنشود « ان وظيفة الفنون الجميلة ادخال السرور على النفس بواسطة التمثيل ويعنى بالتمثيل الابراز والتجسيم ، ابراز الفكر أو الخيال في صورة تؤثر في النفس ٠ ٣١ » ٠

ولكى يحدث كاتب القصة هذا الآخر النفى أيضاً ، كان عليه ان يستمد موضوعاته ، ويرسم شخوصه ، ويدبر حوارهم ، بطريقة موضوعية ، ملتزماً في ذلك كلّه الواقع الحى الذى يحيط بعمله الفنى ، فلا بد من أن يضع في اعتباره أنه يكتب للحياة ، وحتى يؤثر في الناس كان التزامه بالواقع الذى يعيشونه أجرد من تمسكه بالخيال والوهم ، فان ثمة تصاصا لا تستمد روحها من الأرض التى نبت فيها ، ولا من حياة الشعب الذى يقرؤها فلا يمكن لها كائنة ما كانت ان تعيش وتخلد ٠ ولا يعنى ذلك في نظره ان يكون كاتب القصة القصيرة محلياً صرفاً ، ولكن أن يكون انسانياً عن طريق محليته هذه ، فن تعالج عواطف واحسasات ومشاعر وموافق وأحداث انسانية تصلح للقراءة في العالم كلّه من غير أن يحدّها زمان بعيشه أو مكان بعيشه : « فانه لا يرب هناك ان اي عمل محلى يوم وينفرض بمجرد ظهوره او بعد ولادته .. ولم نفكّر قط في ان تكون قصصنا محلية .. كنا انسانيين نؤلف للعالم كلّه ، ون تعالج عواطف واحسasات وافكاراً وحوادث لا يحدّها مكان او زمان ولا تعرف جنساً ولا مذهبياً » ٣٢ ٠

ويبدو لي ان هذا المفهوم عن الواقعية على النطاق العالمي كان أملاً ينفي تحقيقه ويتنهى للقصة القصيرة ان تصبو إليه ، اذ انه يمثل تطور مفهوم الواقعية عنده ، فقد نشر في فترة كان قد انتهى فيها تماماً من ابداع القصة القصيرة ، كما تبين لي من دراستي لقصصه ، لأن هذا القول على اطلاقه لا ينطبق على قصصه التي خلفها ، كما سنبين عند دراستنا لها . لكن الظاهرة الواضحة في قصصه انه يرتبط بالحياة الواقعية التي عاشها ، وعاني تجاربها واحس مشكلاتها ، وهو لا يفتّأ يدعو الكتاب الروائيين الى تفقد الحياة ، ومرافقتها من قريب أو من بعيد ، والى التعمق فيها ، وتحليل احداثها ، وتفسير سلوك الشخصيات بواسطة التغفل الى نفوسهم ، واستنباط

(٣١) (البلاغ) العدد ١٧٧ - السنة الأولى ٢٨ نوفمبر ١٩٢٢ - معلومات صغيرة في الأدب والعلم والفن - أحمد خير إسحاق ص ٢

(٣٢) (المجلة الجديدة) يونية ١٩٣١ ص ٩٦٤ من حديث له مع محرر المجلة حول القصة وأسباب ركودها .

البواضث والأسباب والدوافع الكامنة : « الروائى مسرحيا كان أم كان قصصيا يقت بعده عن الحياة ويراقبها ويسلط بصيرته على أشخاصها وحوادثها متغللا الى لب اللب متعمقا الى البواضث والحركات المستورة وأغلا الى الكنه والحقيقة كاشفا ما يضمونه السر الخفى الجلى » (٣٣) .

فهو لا يذهب الى تصوير الواقع تصويرا فوتوجرافيا كما هو ، ولكن من خلال نظرية الأديب الى هذا الواقع ، وعن طريق احساسه به ، وتعقمه عليه ، وتحليله له . ويؤكد ذلك ما قاله عند تقويمه مجموعة (سخرية الناي) لمحمود طاهر لاشين : « ولا نقول في هذه القصص اكتر من انها محاولة من اكبر المحاولات الفنية قام بها اديب مصرى منذ خرجت مصر الى النور ولا تدانها الا قصص قليلة اخرى في حبكتها وانسجامها واتصال اشخاصها وحوادثها بالحياة كما يراها الفنان ببصيرته (٣٤) » .

ونستطيع بهذا ان نقول ان خرى سعيد تطور بفن القصة القصيرة من ناحيين :

الأولى : ناحية التحليل . فلم يعد التحليل يقصد لذاته ، ويصبح هو المطلب الأساسى الذى يشقق جانب القصة الـأـكـبـر ، كما كان عند عيسى عبيد وشحاته عبيد ، بيد أنه قصد من التحليل أحداث الاثير النفسي الذى يرجوه من كل الأعمال الفنية ، دون أن يبعد الكاتب بتحليله الشخصى والدوافع عن الواقع من ناحية ، ودون أن يقف التحليل النفسي حائلا بين العمل القصصى وبين احداث الاثير النفسي المطلوب .

الثانية : ناحية وصف الواقع . تلك التى كانت تعنى في الفترة السابقة عند عيسى وشحاته عبيد ، تصوير الحقائق كما هي بلا تحوير أو حذف حتى ولو كان ذلك من ضرورات العمل الفنى ، مما أحـالـالـقصـةـالـقصـيـرةـإـلـىـأـنـتـكـونـعـنـدـهـمـأـشـبـهـشـئـءـبـالـسـجـلـالـيـومـىـلـلـشـخـصـيـةـالـتـىـتـقـوـمـبـالـحـدـثـ ، ولـكـنـاـهـنـاـعـنـدـخـرىـسـعـيدـنـجـدـهـيـصـورـالـوـاقـعـكـمـاـيـرـاهـالـفـنـانـبـبـصـيرـتـهـ ، أـىـأـنـهـيـتـنـاـوـلـالـوـاقـعـبـاـحـسـاسـالـفـنـانـوـيـعـرـعـهـفـيـماـبـعـدـبـبـصـيرـةـالـفـنـانـوـاحـسـاسـهـأـيـضاـ .

(٣٣) (المجـدـ) العـدـدـ ٣١ـ ١٢ـ نـوـفـيـرـ ١٩٢٨ـ مـقـالـ (حـيـاتـنـاـ الـعـقـلـيـةـ)ـ صـ ٤ـ خـرىـ سـعـيدـ .
(٣٤) (الـتـجـرـ)ـ العـدـدـ ٩١ـ ٦ـ يـتـاـيـرـ ١٩٢٧ـ صـ ١ـ (الـفـنـ فـيـ الـقـصـصـ الـمـصـرـيـةـ)ـ
أـحمدـ خـرىـ سـعـيدـ .

وقادته دعوته الى الواقعية في الاحداث ورسم الشخصوص الى المنادة بالبعد عن لغة المعاجم والقواميس اللغوية ، شأنى يرى أن اللغة أوجدت من أجل غرض نبيل هو المسؤولية في الأداء والبساطة في التعبير ، ولا يمكن للغة أن تؤدي هذا الدور الا اذا ابتعدت عن مياغة اللفظ وزخرفته ، والا اذا جنحت الى التعبير الدقيق الحكم عن صدق الشخصية ومصدق الحدث .

وبينتى خرى سعيد اشخاص قصصه ، وموضوعاتها ، وأحداثها ، من البيئات الدنيا والوسطى في المجتمع المصرى ، ويتناول مشكلات الناس العاديين الفعلية ، ويساعده على ذلك انه يصوغ تجاربه الذاتية احياناً صياغة قصصية موضوعية لا يحيد بها عن الواقع باى حال من الاحوال ، فقصصه تعالج قضايا اجتماعية كثيرة يعاني منها المجتمع المصرى العصرى ، وتتصور عيوب ذلك المجتمع ، بما علق به من رواسب تعمق تقدمه .

قام محمد (٣٥) سيدة فقيرة ، تشقى في الحياة لتربى ابنها الوحيد ، وتقضى يومها متنقلة في الدور والمنازل تفسل الثياب نظر اجر تتفقة في تربية الابن ، ولكه يصاب بالتيفوئيد ، ويزوره الطبيب الذى تقوم بخدمته ، فنجده في حجرة ضيقة سيئة التهوية ، لأناثتها بها ، ويعرض عليها الطبيب ان ترك هذا المسكن غير الصحى ، وتأنى بابنها حتى يتمكن من مباشرة علاجه لديه في مسحته الخاصة ، غير انها تأبى ذلك ، فيجري الكشف الطبى عليه ، ويرى ان صحته في تدهور ، ثم ينصحها بالأ طعمه شيئاً سوى اللبن ، وما ان يخرج الطبيب حتى تدخل الحاجة مسلوبة وتأمرها باطعامه اربنا وبشرب مرقته ، وتتأثر صحته بعد هذه اوصفة مباشرة ، وياتى الطبيب في اليوم التالي لا لي Ashton علاجه بل ليكتب له تذكرة الوفاة .

فهو يصور لنا معاناة الطبقة الدنيا للنفر والجهل والمرض ، وبعصف لنا البيئة المكانية التي تعيش فيها هذه الطبقة ، ويحدد العطنة ، ويصدق في نقلها عن الواقع ، فالكتناس واقف في مدخلها يثير التراب والاقتدار من على الأرض والأطفال مستندون الى الحوائط المهدمة ، والرجال يتبولون في غير خجل والرائحة الكريهة تتصاعد من كل مكان ، والنسوة يصببن المياه من النوافذ والأبواب بلا حساب .

(٣٥) (الفجر) العدد ١٢ - ٣ ابريل ١٩٢٥ قصة « جنابة أم على ولدتها »
ص ٢

وعلى الرغم من أن أم محمد تحب ابنها وتنهى في سبيله ومن أجله ،
فإن تحكم الجهل بها ومثيلاتها من أفراد هذه الطبقة أعمالها عن التزام
أوامر الطبيب وجعلها تمثل لاوامر انجاجة صلواحر .

ولا شك أن هذه القصة تعرض تجربة من تجاربه كطبيب أو طالب طب ،

ولم شحاته (٣٦) زوجة جزار كان له مكتب ضخم قبل أن يصاب
بعاهة مستديمة ، جعلته ينفق كل شيء كان قد ادخره ، لكنها لا تعترف
بتدهور حاله وقلة مورده ، وتحاول أن تبقى على ما كان لها من مظاهر ،
فذستبد بها فكرة نقليل جرائمها من اليهود ، ويضطرها حب الظهور إلى أن
تبיע كل متاعها ، وترهن خمسة قراراتها ورثتها عن خال لها ، في سبيل
استئجار دار في حى وطنى تزوج فيها ببناتها ، ولهذه السيدة ابن عاق
(الشحات) ، تحبه حباً يربو على حبها لبنيها . والشحات لا عمل له
إلا الجلوس على المقهى ليل نهار . « ولد عاق . نظيف الملبس . جم الشهوات
جبار في قضاء مأربه الخسيسة . يطالب والدته على الدوام بما فوقي
طاقتها . » ، وهو يحب ابنة التاجر الشامي حورية التي تسكن معهم ، ومن
أجل هذا تحاول الأم استرضاءه ، فتحافظ على مظهرها حتى تكون في مستوى
مما يمثل لمستوى عائلو الفتاة ، وترسل الرسائل إلى أهل الفتاة يتغافلون في سرد
القصص والحكايات التي تشير إلى بذخ الشحات وجاهه هو وأمه ، ثم
تذهب الأم لخطب الفتاة ، فتفاجأ بأنها مخطوبة ، لكن الشحات يصر على
الزواج من حورية بالذات ، ولا انتحر . وتنقاوض أم شحاته ممع
أحدى العجائز (زبيدة) على أحكام خطبة للاعتداء على عنان الفتاة ،
حيى يكون ذلك ذريعة تجبرها على الزواج من ابنها ، فتفقدادها العجوز إلى
بيت أحدى (الكوديات) ، وبطريقة ما حاول الشحات أن ينال مأربه
منها عنوة ، مما أثبتته تحقيق النيابة فيما بعد ، ومما أدى إلى سجنه عدة
سنوات .

وعقدة التطلع التي استحكمت بأم شحاته ، كانت تسيطر على أفراد
الطبقة الدنيا ، في المجتمع المصرى ، وكانت أثراً من آثار المستعمر ، غرسه في
نفوس الشعب ، فحبب إليهم المظاهر وخدعهم بها ، وشفلهم عن أن

(٣٦) (المجر) العدد ١٤ - ١٧ ابريل ١٩٢٥ - قصة (أم شحاته) ص ٢

يبحثوا عن مقوماتهم الخاصة وشخصياتهم المستقلة . لذا أصبحنا نجدهم يطعون إلى الصمود عن أي طريق ولو كان ذلك على حساب القيم الأخلاقية ذاتها ، أو المجتمع بما له من تقاليد ومثل وعادات .

وكما ادت هذه العقدة بام شحاته إلى أن توقع ابنها في أغوار السجن ، نجدها أيضاً تسيطر على الموظف الذي يريد أن يصعد على اكتاف غيره ، وبطرق غير مشروعة ، أما بالحسوبية ، وأما بـ (اللعوقة) أو بمسح الجوخ) أو بالتعرف إلى أحد كبار الموظفين كما فعل خليل أفندي في (عريس الغفلة) (٢٧) .

وتقابل هذه الطبقة الفقيرة الكادحة ، التي تعانى من مشكلات اجتماعية ونفسية واقتصادية ، طبقة أخرى ، يصورها أحمد خرى سعيد بدقة في قصصه القصيرة . ويؤكّد على أمراضها وعيوبها ، ومشكلاتها الخطيرة . تلك هي طبقة الأغنياء والحكام وأصحاب الجاه ، الذين انعدمت عندهم المثل واختفت الأخلاقيات . وكان خرى سعيد بتصویره هذه الطبقة يريد أن يكشف لنا عن بوطنها ويظهر أعماقها أمام الطبقات الأخرى التي كانت تنظر إليها نظرة تطلع وتشوف ، يريد أن يظهر ويمثل السر الخفى وراء المظاهر البراقة التي كانت تظهر بها طبقة الأثرياء والقطاعيين والحكام ونجد مثال ذلك في اسماعيل بك الذى يبدو في الحقيقة والواقع نصباً محطلاً ، وكذلك الباشا في قصة (السرقة المشروعة) يعترف بأنه لص « أنا لا انكر أنى سرقت لكن سرقة عن سرقة تفرق فسيك انت من التهويش ومطرح ما تحط راسك خط رجليك . » (٢٨) .

وأحمد خرى سعيد في اختياره للأحداث محتملة الواقع ، والشخصيات ممكنة التواجد ، إنما يريد عن طريق ذلك اعطاء القارئ تلك الخفايا المستورّة في جوانب الحياة ومنعطفاتها التي قد يضل فيها الإنسان العادى ، وهو يبى من قصصه الكشف عن الدلالة والمغزى العام لما يجري أيام أعيننا ، ويصل إلى ذلك باختياره أحداثاً وشخصيات ثم يربط بينها ربطاً مبرراً تبريراً قابلاً للتصديق ، وهذا الاختيار الواعى هو الذى يبعد شخصياته عن أن تكون نسخة مطابقة للواقع .

(٢٧) (المجر) العدد ٢٥ قصة (عريس الغفلة) ص ٣ - ١٤ سبتمبر ١٩٢٥

(٢٨) انظر (المجر) العدد ٤١ (قصة المجرية الأخيرة) ص ٣ ، والمعدد

٢٨ (قصة : السرقة المشروعة) ص ٣

وتحتفظ القمة التصويرية بوحدتها الفنية، وتماسك عناصرها، واتزانها، وبشمر القارئ لقصصه أنه لم يضف على عنصر دون الآخر، فهو ليه اهتمامه الأكبر، كان يطغى نصيب الحدث فيها على الشخصية أو العكس، مثلاً، بل إن الحدث والشخصية في قصص خيري سعيد التصوير وحدة لا تتجزأ بساند كل منهما الآخر.

وان الناظر في قصصه يجد أن كلا منها تقوم على فكرة واحدة يحاول الكاتب علاجها منذ بداية القصة حتى نهايتها بطريقة واحدة و مباشرة، حتى يحافظ على وحدة الهدف والأثر الكلى للقصة في نهايتها المنطقية.

كما أن وحدة الموضوع وتطوره خلال نسيج القصة وبينها، وفي داخل الإطار الكامل المرسوم لها يثير في القارئ حالة اقتناع بأن ما يتحرك أمامه في ثناء القمة محمل الحدوث فعلاً، وأقرب إلى ما يقابله في الحياة الواقعية.

وأحمد خيري سعيد - كاتب قصة قصيرة - يؤمن بالواقعية، والمذهب الواقعى . جرىء في مواجهته لازمات عصره . شجاع في تصوير مجتمعه ، بما فيه من شوائب وأدران ، لا يمانع بهذا المجتمع ، وبضرورة الكناح المستمر حتى يستطيع تحسين واقعه ، وخلقه على نحو مثالى أفضل .

ويصور لنا خيري سعيد في أحدى قصصه (٣٩) ما كان يدور في المستشفيات الوهمية الصورية التي انشاها الجيش البريطاني لفرض ذئب ، هو استخراج شهادات وفاة مزورة للعمال المصريين الذين كان الانجليز يقدمونهم ضحايا في الحرب ، وكان الدكتور (س) وزميله ، وهما مصريان ، يعملان في أحدى هذه المستشفيات ، غير أنهما يدركان جريمتهما ، وبحسن نقل الايم الذى يرتکبانه ، اذ انهمما يهملان المرضى من بنى جلدتها ، ويعذبان نقل الايم الذى يرتکبانه ، اذ انهمما يهملان المرضى من بنى جلدتها ، وتزداد فداحة الجرم حيث يكتبان شهادات الوفاة التي تكتب على أهالى القتلى ، وتختفى عنهم حقيقة الامر ، وأن الموتى ليسوا الا ضحايا سكة حديد سينا ، واقامة الأسلاك الشائكة ، وحرق الخنادق للإنجليز ، وأن الأمراض التي تذكر في شهادات الوفاة ليست الا ابتكاراً ووهما واحتللاقاً .

(٣٩) (النجر) المعد ٢٥ - ١٠ يوليه ١٩٢٥ ص ٢ قصة (قصة المخبر).

ويتملك الطبيبين المصريين تأثير الضمير ، وتدهرور هالة (س)
النفسية ، فيلجأ الى تعاطى الأنفيون ، ويتحول الى انسان آخر ، حياته
كلها لهو وعيث ، وتصرفه هذه الحياة الجديدة عن الالقاء باصدقائه
الذين كان يجتمع بهم في قهوة الراديو ، ثم يلتقي فيما بعد (الطبيب س)
بزميله وصديقه الذى عرف أنه يتعاطى الأنفيون ويدور بينهما حوار عن
أنرار هذا المخدر تكون من نتيجته أن يقسم (س) بأنه لن يتعاطى الأنفيون
بعد ذلك .

وهذه القصة — وان اريد بها تصوير مساوى الاستعمار الانجليزى ،
وخداعه المصريين ، واستهانته بأرواحهم ، والعبث بأرواح الابرياء من
كانوا يقتلون ظلما في ميدان القتال بصحراء سينا — فانها مستمدة من حياة
احمد خيرى سعيد كطبيب ، اذ انه صاغ تجربة من تجاربه الذاتية انى
عاشها ، وربما دفعنا هذا الى القول بأن قصصه تعبر عن شخصه وطبعه ،
وأفكاره ، وميلوه ، ورغباته ، فكأنما كان يجري قلمه بما يكتب من قصص
قصار طوعا لاحساسه هو ، وما يدور في فكره ، بكل ما في نفسه من صدق
وعفوية وحرارة وتدفق .

وان ثمة ملامح يشارك فيها خيرى سعيد والطبيب (س) ، يكادان
يتقان في كل شيء ... فالطبيب (س) في القصة لم يتم دراسته للطب ،
وأحمد خيرى سعيد هو الآخر التحق بمدرسة الطب عام ١٩١٢ ، ثم عمل
بفرقة الصليب الاحمر بالجيش الانجليزى خلال الحرب العالمية في
وظيفة مساعد طبيب في ميدان فلسطين ، وبعد الهنة عاد الى مصر
وتخرج لطالعة العلوم الحديثة والادب الروسي ، حيث شغلته أفكاره الجديدة
عن اتمام دراسة الطب . وثمة ملحوظ آخر مما يدل على انه ينقل تجاربه في
قصصه ، فالطبيب (س) كان يلتقي باصدقائه في قهوة الراديو ،
وليس قهوة الراديو الا مقهى شارع عماد الدين الذى انتقل اليها اعضاء
المدرسة الحديثة ، واتخذوا مكانهم فيها ، وأصبحت تعرف فيما بعد باسم
(قهوة الفن) . و الطبيب في قصة (الثائر) ليس الا احمد خيرى
سعيد ، بنزعاته التقديمية ، وافكاره الاورية ، وجرأاته في مواجهة التقاليد .
 فهو يقدم على الانتحار بعد ما رأى انه اصبح عبدا للوراثة ، وللمعائدة ،
والوسط والبيئة ، والمجتمع ، تلك القيود التى كانت تكلمه وتشل تفكيره
وتضطركه الى ارتكاب ما ياباه ضميره وتتالم له نفسه « كنت اضعف أحيانا

وأراني ساسعف ما تراخت مني .. . ولهذا صممت على الانتحار غير ناظر الى الاعتبارات الدينية والاجتماعية والفلسفية ، موتنا بان الله سيدخلنی جنته اذا كانت هناك جنة والا فانى اكون قد افترضت على الحياة بالموت وظفرت بالسعادة الابدية » (٤٠) .

مان الطبيب هنا يتحدث بلسان خرى سعيد نفسه ، ولقد قرأت كثيرا من مقالاته التي يثور فيها على التقاليد والوراثة ، ويحاربها ويستبعد التماส بـ بين طرق التفكير الموروثة ووسائل المعيشة المعاصرة له ، ويدعو لتحطيم كل ماورثناه لأن للوراثة أثرا سينا .. . ويمكننا أن نتفق على هذا الضعف والاستبعاد اذا صبينا قوانا في قوالب ثلائم روح العصر ، وتميش في جو المدنية الحديث (٤١) .

وعن طريق عرضه لتجاربه الخاصة عرفناه قصصيا موضوعيا يرسم قضايا اجتماعية وعيوبها كانت تحد من حرية المجتمع المصرى وانطلاقه نحو التطور والمدنية . وكثيرا ما نجده يتذمّر لنفسه جانيا محابدا فلا يتدخل في تنبأها قصصه ، وإنما يراقب الحياة والأحداث ، ويدع الشخوص عن تعبير بجوارها عن الواقع النفسي الذي يعيشونه ويعتمل في أعماقهم ، فالحاجة ملحة ، تشير إلى اهتمام الحكومة للأحياء الشعبية وتركها بلا تنظيف ، في أسلوب شعبي وألفاظ عامية .

« كل دا من الفقر .. . هو الفقير عمره ينصلح حاله .. . طيب دا الرجال الكناس كان هنا دلوقت قبل ما حضرتك تجي .. . وما هاشش عليه يخش العطفة بس كل ساعة يجوا يلموا العوايد والغفر . داهية لا تكسفهم ولا تريحهم .. . » (٤٢) .

وبالطبع الحوار دورا هاما في قصص خرى سعيد ، حيث يغلب عليها ، ويشغل جانيا كبيرا منها ، فنراه يعتمد عليه في الكشف عن زوايا الشخصية ، وابعادها واتجاهاتها ، واعمقتها ، ويحافظ في حواره على واقعية الأداء ،

(٤٠) (المجر) العدد ٥٠ - ٢٨ ديسمبر ١٩٢٥ - قصة (المثار) من ٢

(٤١) مجلة «المشباب» العدد ٢١ السنة الثالثة أول أبريل ١٩٢٠ مقال بعنوان (المذهب المكتابي) من ٧ .

(٤٢) (المجر) العدد ١٢ - ٣ أبريل ١٩٢٥ قصة (جنائية أم على ولدها)

من ٢

فيسنط الشخوص الفاظا لا يمكن ان تصدر الا منهم ، وهو يقطع جمل الحوار حسب نطقها لا حسب ما يكتبها القاصي بعيدا عن المجال الاقصى للموقف الذى يدور فيه الحديث .

ولعل احتفاله بالحوار الى هذا الحد هو الذى جعله لا يهتم بوصف الشخوص من الخارج ، ورسم ملامحها الظاهرة ، اذ انه يتركها تتكتشف قليلا قليلا من خلال الحوار . ولقد أبعده هذا عن التدخل في القصة معلقا او مفسرا او مبديا رأيا او معطيا حكمه ، كما تردى في ذلك بعض الرواد من الذين سبقوه ، فالشخصية تفصح عن مكون نفسها للقائيا من غير افتعال او تعمد . فالطبيب يائف من الحال الصحية التى عليها العطنة ، ويرى ان مثل هذه القذارة هى التى تجعل مكانة الامة غير محمودة بين سائر الامم : « انتم بهايم ؟ ايه الارف والفتانة دى ؟ ايه الفرق بينكم وبين الخنازير ؟ انتم مش مسلمين ؟ كده كده اليه الوسخة تكبوها على الارض ، والزباله تدللها في وسط الحارة ، والكبير والصغير عاملين الحارة (بيت ادب) يناس انتوا الله في صحتكم وصحة اولادكم . يناس نضحتونا وخلينوا سيرتنا بين الام زى الزفت ... » .

والحاجة صلوحة ، في القصة نفسها ، تقنع ام محمد بأنه من الضروري ان يأكل الولد اربنا سمينة ، حتى يشفى ، وأنها صادقة في قولهما ولا يمكن ان يصدر عنها كذب ، لأنها صاحبة تجرب عديدة في هذا الميدان ، ولأنها حجت بيت الرسول : « على ايه يابتني هو انا باكديب عليك . ياغيب الشوم . بقى بعد ما حاط ايدي على شباك النبى اكديب . نشر .. انا وحياة محمد ونداه ولادي قلبى على الولد وخطاطرى انه ترد فيه الروح ويشد حيله . آهى عندي (أربنة) سمينة خديها ادبحيها وابقى هاتى ثمنها على مهلك لما يجييك فلوس . » (٤٣)

ويقف بنا الحوار على الجانب المقصود من شخصية (الشحات) الذى لا يفتا يطالب امه على الدوام بما فوق طاقتها ، وهو لا يعبأ بشيء مما تقاسيه الام في سبيل ارضائه وقضاء ما يحتاج اليه .

« عايز فلوس ضروري — اخلقيهم من تحت الارض — بيعنى حتى

(٤٣) (المغور) قصة (جناتة ام على ولدها) المعد ١٢ ص ٢

نحاس والا ارهنى غويشة ولا اسورة . انت كنزاهم لمين دايره تشنجرى وتدى بناتك باليمن والشمال .. والله العظيم ان ماجبتي فلوس قبل ما انزل لاكب على نفسي الجاز واولع في هدومى عود كبريت علشان تستريحى مني واستريح من قرنك .. » .

وتحلو قصصه القصيرة من الحشو ، والتفاصيل ، وذكر الجزئيات التي لا تصل بالحدث او الشخصية ، كما انه لا يكتفى بالخدمات . وهي لاتطول عنده كما لاحظنا عند سابقيه ، فقط نجد قصته (في ضوء القمر) تسبقها مقدمة طويلة يتحدث فيها عن رأيه الشخصى في الحياة والحب .

وربما ابعده احتفاله بالحوار عن ذكر تفاصيل الصورة وجزئياتها من ناحية ، ومن ناحية اخرى جعله لا يرسم الشخصيات من الخارج ، بزيها ، وبلامحها ، وقسماتها كما اشرنا . ولكنه ترك للحوار مثل هذه المهمة من الكشف النفسي للشخصية واستكناه ما اسماه هو بـ (السر الخفي الجلى) .

ويلاحظ أن الحوار في قصصه ليس غاية تقصد لذاتها ، ولكنه وسيلة تعبيرية واقعية تكشف علاقة الانسان بما في الحياة من اشياء وأحداث ونظم اجتماعية فاسدة .

وقصص خيري سعيد فوق هذا كله تعبر عن فنان يحس ويشعر ويتآلم ويراقب الحياة باحساسه وانفعالاته ومشاعره ، فهو يتناول الواقع بروح فنان لا يعقل فيلسوف ، لذا لم تعتقد قصصه المذاهب النفسية والتحليلية التي ثقى نفسه بها على نحو ما طفت على نتاج عيسى عبيد وشحاته عبيد .

(٢) محمود طاهر لاشين ودوره في تطور فن القصة القصيرة (٤٣) :

ان دراستي لنتطور من القصة القصيرة عند محمود طاهر لاشين ، قوم اسالا على لقمع قصصه التي نشرها في الصحف والمجلات منذ بدا ينشر قصصه على الرأى العام ، اولا في مجلة الفنون التي كانت تصدر نصف شهرية عام ١٩٢٤ ، ثم في صحيفنة الفجر التي صدرت في ٨ يناير ١٩٢٥ ، وظهرت على صفحات عددها الثالث الصادر في ٢٧ يناير ١٩٢٥ قصة محمود طاهر لاشين بعنوان : (قصة زواجه بسعاد) ، ثم في مجلة الجديد التي كان يصدرها محمد المرصفي ، و (المجلة الجديدة) التي أصدرها سلامه موسى ، وبعد ذلك في (الهلال) .

وبهذا نستطيع ان نحدد الفترة التي ظهر فيها نتاجه وتبلور . فهو بدا بقصته (صح ٠٠٠) التي نشرت في سبتمبر ١٩٢٤ وتنتهي بقصته (تحت عجلة الحياة) التي نشرت في (الهلال) عدد يناير ١٩٢٣ . لكن لنس معنى هذا انه بدا يعالج القصة القصيرة في هذا التاريخ بالضبط ، بل يتحقق ان يكون قد مارسها قبل ذلك ، الا انه لم يرض عن هذه المقدمات وأشار ان تكون طعمها للنار كما كان يفعل شحاته عبيد في قصصه الأولى . مثانا نجد الأستاذ حسن محمود يصرح بأنه كتب القصة في وقت مبكر حيث يقول : « والواقع انني كنت دائم الاتصال بالاستاذ محمود طاهر لاشين . منذ اقبل على فن القصة ، وشاهدت مقدماته الاولى في سنة ١٩٢١ (٤٤) بينما يذهب الاستاذ احمد زكي ابو شادى في تقديميه للمجموعة الثانية من قصص لاشين الى انه « بدا يعالج الفن القصصي منذ سنة ١٩٢٢ » (٤٥) .

ومهما اختلف تحديد الزمن الذي بدأ فيه لاشين يكتب القصة ، فانا لم

(٤٣) ولد في ٧ يونيو ١٨٩٤ ، وتوفي ١٧ أبريل ١٩٥٤

(٤٤) (حواء يلا آدم) محمود طاهر لاشين - المقدمة للأستاذ حسن محمد مطبعة الاعتماد ص ٦

(٤٥) (يحكى ان وقصص أخرى) - محمود طاهر لاشين - المقدمة - دار العصور - ص ٢

نجد له قصصاً منشورة قبل عام ١٩٢٤ ، ولئن صدق هذا الزعم فانياً ينهض دليلاً على ما سبق أن ذكرناه ، من أن معاناة كتاب القصة ومكابدهم في سبيل النشر كانت سبباً رئيسياً من أسباب تأخر ظهور هذا الفن في أدبنا ، حتى إذا ما اتيحت لهم فرصة عرض قصصهم على الرأي العام عن طريق الصحافة ، والصحافة وحدها في ذلك الحين ، أخذوا يدللون بدلائهم في ميدان القمة . ومن هنا فضلنا لدراسة قصص لاثنين ، ان نلتمس الطريق إلى الصحافة ، فهي صنو القصة القصيرة ، ولاشك ستهدينا السبيل .

والمتتبع للصحف والمجلات التي ظهرت في هذه الفترة ، في الربع الثاني من القرن العشرين ، والقصص التي نشرت على صفحاتها من نتاج لاثنين بصفة خاصة سيواجه بعده ظواهر ، يقود بعضها بعضاً :

الأولى : أن محمود طاهر لاثنين كان يعيد نشر قصصه في مجلات وصحف متعددة ، وكان يتخذ لذلك عدة طرق : فهو أما أن ينشر القصة هنا ، ثم يعيد نشرها في مجلة أو صحيفة أخرى ، بنفس العنوان الذي سبق أن عرفها به القراء ، مع محافظته على مضمونها وصياغتها .

واما أن يغير عنوانها وحده ، ويحتفظ بموضوع القصة وطريقة معالجتها وأسلوبها ... أو أنه يحافظ على العنوان ذاته ، ويتناول جسد القصة بالتنقيح أو التعديل أو التغيير ، ولكنه في ذلك كله لا يشير إلى سبق نشر القصة أطلاقاً ، إلا إذا كان ذلك في كتاب على نحو ما فعل في (سخرية الناي) .

والامثلة على مانقول كثيرة : فنان قصته (قصة غير كاملة) التي نشرت في صحيفة الفجر العدد ٤٩ - ١٣ ديسمبر ١٩٢٥ - نجد أنها هي بعينها قصة (صح ٠٠٠) السابق نشرها في مجلة الفنون في سبتمبر ١٩٢٤ غير أنه جمل لها مقدمة من خمسة أسطر يذكر فيها القارئ السبب الذي دفعه إلى اختيار هذه القصة : « طلبت من الخادم أن يبتاع لي شيئاً ، فحمله إلى في قرطاس من ورق مكروب ، أغلب ظني أنه كان جزءاً من مجلة قديمة قبل أن يأخذ شكله المخروطي . فلما فاضتة وأفرغت ما فيه أخذت أثمه بقراعته . وانى لتأقل ما قرات حرفياً مؤكداً حسن نبتي في ذلك » (٤٦) .

(٤٦) (الفجر) العدد ٤٩ - ١٣ ديسمبر ١٩٢٥ - (قصة غير كاملة) ص ٢

وتطالع القصة بعد ذلك فإذا هي بحذافيرها قصة (صح ٠٠٠) نفسها بلا تغيير أو تحوير ، وحينما ينتهي من نقله للقصة يقول « ثم قلبت الصحيفة فلم أجد البقية » وهذه الجملة غير موجودة في القصة الأولى .

وقصة (تلك هي الحياة) المنشورة في العدد (٨٠) من صحيفة الفجر الصادر في ٩ سبتمبر ١٩٢٦ ، أعاد نشرها ضمن جموعته الثانية (يحكي أن) ولكنه جعل عنوانها هكذا : (ولكنها الحياة) وقد حذف منها إجراء أحس أنها استطراد لا داعي له ، بل أنه ذهب إلى أبعد من ذلك فأخذ يقترب في وصفه وسرده وراح يحذف كلمات دخيلة ومكررة ، وبدأ القصة بداية تختلف كثيراً عن البداية التي كانت عليها في « الفجر ». وليس ذلك خحسب ، بل إننا نراه يعيد نشرها في مجلة الجديد فيما بعد (٤٧) ، على حالها الآخر ، وينفس صياغتها ومضمونها المعديين .

وقصة (الكهلة المزهوة) التي نشرت في (يحكي أن) كان قد نشرها بعنوان (الجنينة البيضاء) في (الفجر) العدد ٢٦ - ١٩ يوليه ١٩٢٥ . والقصة في الصحيفة مسبوقة بهذا التصدير « وهي قصة (زهرة) العجوز المتسلية مع زوجها المحتال وما جرى لها بال تمام والكمال والحمد لله على كل حال » ، ثم نلاحظ أنه أعاد نشر هذه القصة بعنوان (الكهلة المزهوة) أيضاً في المجلة الجديدة دون أن يجري فيها أي تعديل يذكر « (٤٨) .

وقصة (الو ٠٠٠) بمجموعته (يحكي أن) نشرها في مجلة (الحديث) الخلبية ، فيما بعد بعنوان (يستاهل ٠٠٠) ولم يتناول فيها بالتغيير سوى لفظين اثنين في خاتمة القصة ، والقصة في المجموعة تختتم هكذا : « وهنا رمى السماugaة فلم تصب مكانه وأوجعلت تتذبذب في طرف حبلها قرب أرض الغرفة وقال يوسف في ذهول :

— تصوروا أن أبوها يموت النهارده .

نوجم الجميع الا عنيفي افندى فانه تمتم بين اشداقه تائلاً : تستاهل . »

واذا ما قرأتنا القصة في مجلة (الحديث) سنجدها هكذا :

— تصوروا ان والدها يموت النهارده .

(٤٧) (الجديد) العدد ٢٥ - ١٠ ديسمبر ١٩٢٨ من ١٩

(٤٨) (المجلة الجديدة) عدد يناير ١٩٣٠ من ٢٢٤

فوجم الجميع الا عفيفي افندي فانه تتم مثلاً : « يستاهل . . . » (٤٩) .
 وهو في بعض حالات التغير هذه يكون مدفوعاً بداعٍ فنية ، من ذلك
 أنه وجد عنوان (الهلة المزهوة) أصدق في الدلالة على موضوع القصة
 من (الجبننة البيضاء) ، كما أن عبارة التصدير في هذه الحالة تصعب لاقية
 لها لأنها في الحالة الأولى كانت توضح اسم البطلة ، وما حدث لها . . . وعلى
 هذا نجد أن عنوان : (يستاهل) أدق في دلالته عن (الـ . . .) . بالإضافة
 إلى أنه أعاد نشرها في مجلة حلبية ، ويعنى هذا بالنسبة للقراء أن ثمة
 الفاظاً عالمية مصرية يجب أن تمحى أو تعدل بحيث تكتب متشابهة في حروفها
 مع اللغة العربية الفصحى ومن هنا تيسير قراءتها للعرب في سوريا .

اما من ناحية التصصى التي كان يعيدها بنصها دون حذف او
 تعديل ، فانا لا تجد لذلك تعليلًا مقبولاً سوى دافع النشر ومتطلبات الصحافة ،
 فقد كان يضطر الى أن يدفع للناشرين بقى من سبق نشرها ، لأنه كان يعمل
 على مهل ، ويستأثر في تدبيج قصصه وهندستها . ولا شك ان هذا لابد
 مستفرق وقتنا طويلاً ، « وكان اذا اختار حادثة او مشكلة نظر فيها كثيراً
 وقلبها على جميع جوانبها ورتبتها ونسقها على مهل ثم يصوغها في عبارة
 سهلة مقتضدة ويعيدها على مسامع أصدقائه ثم يجلس فيكتبهما في صبر
 واستغراف . . . » (٥٠) .

اما الظاهرة الثانية : فإن الباحث المدقق والمتبوع لقصص لاثين في
 الصحف والمجلات سيجد أن المجموعات القصصية الثلاث التي أصدرها
 لاثين ، لتساعد وحدتها على اعطاء صورة متكاملة عن تطور فن القصة
 القصيرة عنده ، تتبعاً للتطور الزمني من ناحية ، ونظراً لعمليات التعديل التي
 كان يقوم بها عند انتقاله لقصص المجموعات من ناحية أخرى .

ويصبح البحث وراء الكاتب خطوة خطوة ، والتنقيب في الدوريات
 المحفوظة بمبني دار الكتب في القلعة ، هو وحده الكفيل بمراقبة المراحل التي
 مر بها فن لاثين . فان الكاتب يتطور بمرور الزمن ، وتتغير نظرته الى
 الحياة والناس ، ويتقدم طريقة اختياره لموضوعات قصصه ، وأسلوبه الفنى ،
 ومضمون هذه القصص ودلائلها الاجتماعية والنفسية . مما يجعل دراسة

(٤٩) (الحديث) العدد الثالث من السنة الثالثة - آذار ١٩٢٩ من ٢٢٥
 (٥٠) (فجر القصة المصرية) يحيى حقي - المكتبة الثقافية - العدد ٦ من ٤٥

المجموعات القصصية ناقصة وغير دالة على الخطوات التي سارها الكاتب في قصصه حتى بلغ أذروة في الفن ، خاصة بالنسبة للكتاب الذين أصدروا أكثر من مجموعة ، وكانتوا في الوقت نفسه يواليون نشر قصصهم في الصحف والمجلات . أما فيما يتعلق بأولئك الذين لم يصدروا سوى مجموعة واحدة مثل « شحاته عبيد » أو مجموعتين اثنتين مثل « عيسى عبيد » ، ولم يكونوا ينشرون منها شيئاً في الصحف والمجلات فلا مفر اذن من اتخاذ مجموعاتهم أساساً في الدراسة .

وتزداد مشكلة الاعتماد على المجموعات القصصية تعقيداً اذا لم تكن مؤرخة . ونجد مثل هذا في مجموعتي لاشين ، الأولى والثانية ، فانهما غير مؤرختين (٥١) .

ولقد حكم الاستاذ يحيى حتى على تقدم فن لاشين ، لا من خلال قصصه ، وتتبّعه للمنشور منها أولاً باول في الدوريات ، ولكنه اعتبر أن مجرد صدور مجموعة ثانية متأخرة عن مجموعة أولى للكاتب ، دليل على تطور فنه ، اذ يقول : « من حسن الحظ ان محمود طاهر لاشين تخلص سريعاً من أكثر عيوبه وبدت موهبته حسنة النضج في مجموعة الثانية (يحكي أن) التي صدرت بعد المجموعة الأولى بستين تقرباً (٥٢) ... » .

في حين اتنا اذا امعنا النظر فيما حوتة المجموعة الثانية التي صدرت اواخر عام ١٩٢٨ لوجودنا قصصاً منها سبق نشرها فيما بين سنتي ١٩٢٥ - ١٩٢٦ ، والدليل على ذلك قصة (يحكي أن) التي اتخذ منها عنواناً للكتاب ، فانها

(٥١) يرى الاستاذ يحيى حقى أن مجموعة لاشين الثانية (يحكي أن) ظهرت بعد ستين تقرباً من ظهور (سخرية الناي) ثم تجد في المقدمة التي كتبها للطبعة الجديدة من (سخرية الناي) ص (ن) يشير الى أن سخرية الناي ظهرت عام ١٩٢٧ ، ثم بعدها بثلاث سنوات ظهرت (يحكي أن) آى سنة ١٩٣٠ ، بينما تجد في عقاله المنشور بصحيفة (البلاغ) ١٥ ابريل ١٩٣٠ ، يشير الى أن (سخرية الناي) صدرت قبل (يحكي أن) باربع سنوات !!! وارجع أن (سخرية الناي) ظهرت في اواخر ١٩٢٦ ، وفي نهاية أخرى وجدت (احمد خيرى سعيد) يقدم المجموعة في العدد ٩١ من (المغير) الصادر في ٦ يناير ١٩٣٧ تحت عنوان (الفن في المقصص المصرية « سخرية الناي ») .

(٥٢) (فجر : القصة المصرية) ص ٨٩

منشورة بصحيفة الفجر - العدد ٤٤ الصادر في ٧ نوفمبر ١٩٢٥ .
 وقصة (الزائر الصامت) ايضاً منشورة في (الفجر) العدد ١٩ - ٢٢ مايو ١٩٢٥ . . . وقصة (الكهله المزهوة) موجودة بعنوان (الجنينة البيضاء) كما سبق ان اوضحنا ، وقصة (مذكرات سيدنا نوح) وهي آخر قصص المجموعة ، وجدتها منشورة قبل ذلك في (الفجر) (٥٣) .

وعلى هذا النحو نجد أن مجموعه الثالثة (النقاب الطائر) التي صدرت عام ١٩٤٠ ، تتنسب معظم قصصها إلى فترة زمنية سابقة ، فالمجموعة مكونة من اربع قصص ، الاولى وهي (النقاب الطائر) قصة طويلة ، اذ استفرقت من الصفحات ما استفرقتها قصة (حواء بلا أدم) . ذلك الى جانب أنها كلية الشخصوص ، متعددة الاحداث ، لا تمثل بدقة تطور من القصة القصيرة في آخر مراحله وخطواته عند كاتب مارس الإبداع في هذا الفن اكثر من عشر سنوات . وبعد هذه القصة نجد قصته الثانية (الحب يلهمو) وقد وجدتها تحمل العنوان نفسه ، ولا يعترفها اي تغيير ، منشورة في (المجلة الجديدة) عدد ابريل ١٩٣٠ ص ٦٧٩ .

اما القصة الثالثة في المجموعة وهي (تحت عجلة الحياة) فقد وجدتها هي الأخرى في (الهلال) عدد يناير ١٩٣٣ ص ٣٨٢ دون تعديل ايضاً ،
 اما قصته الرابعة والأخيرة في المجموعة (اخرج ساعة في حياتي المدرسية) فهي أقرب الى الصورة الكاريكاتورية منها الى القصة القصيرة بمفهومها الفنى . يسر فيها الكاتب بطريقة ساخرة هزلية موقف مضحك له مع مدرسي النحو واللغة الإنجليزية ومعلم الحساب ، الذي كان يصيغ بكلماته وضرياته كلما عالج الحل الخطأ .

لذا فان دراستنا لقصص لاثنين ستشتبخ على قصتين اثنتين من هذه المجموعة . واضعين في اعتبارنا انها نشرتا في الصحف قبل ، معتمدين على المجالات التي نشرت فيها هذه القصص ليس غير ، ومن هنا جاء تحديداً للفترة التي اكتمل فيها فن لاثنين .

ويوقتنا هذا عند الظاهرة الثالثة التي تستتبعها من تبعنا لتاريخ نشره القصص القصيرة ، ومن دراستنا الداخلية لهذه القصص في بطون الصحف

(٥٣) (الفجر) العدد ٤٤ - اكتوبر ١٩٢٥ ص ١

والجلات القديمة . وتتبلور هذه الظاهرة فيما يبدو من نتاج لاشين في مراحل حياته الفنية الأخيرة ، حيث اتنا نلاحظ أنه تحول منذ منتصف عام ١٩٣٣ لكتابه القصة الطويلة .. فاته نشر في عددي يونية يولية ١٩٣٣ أجزاء من قصته الطويلة (حواء بلا آدم) (٥٤) ، وحينما ينشر (النقاب الطائر) يعدنا في آخر صفحة منه بقرب اصداره لقصة طويلة (٥٥) أخرى باسم (سر المتنحر) ، وهذا يدفعنا إلى الظن بأنه بدأ حياته الفنية بكتابية القصة التصويرية ، والصور الوصفية ، منذ نشر نتاجه في الصحف والمجلات عام ١٩٢٤ ، ثم اذا به يريد ان يختتم حياته الفنية بكتابية القصة الطويلة ، فكتب (حواء بلا آدم) ، ثم (النقاب الطائر) ، ثم (سر المتنحر) التي لم تنشر الى اليوم .

ويعني هذا من بعض الوجوه أن محمود طاهر لاشين يعد اول كاتب حصر مجده الفنى وابداعه الابتكارى في الميدان القصصى بالمعنى العام ، فهو لم يكن متعدد الجوانب كسابقيه ، ولم يوزع طاقته الفنية بين انواع أدبية متباينة . ومع انه كان من ابرز اعضاء المدرسة الحديثة ، ومن تمثلت في قصصهم روح التجديد ورفع راية العصيان على الانفكارات المتزمتة التي كانت تتشبث بالمعايير الموروثة لفنون الأدب وموضوعاته وأنماطه ، فانا لا نجد له مقالات في هذا الشأن ، او ابحاثا تهدم التقديم البالى وتدعى للابتكار والخلق ، كما رأينا عند أحمد خيرى سعيد ، وابراهيم المصرى ، وحسين فوزى ومحمد أمين حسونة ، وكلهم دعا بصوت عال للتجديد ، الى جانب انهم أسهموا في ميدان القصة التصويرية بقصص عبرت عن دعواتهم وافكارهم ونزعاتهم .

وان كانا نقا اخيرا رأيا للأستاذ يحيى حقى ، يطلعنا فيه ، انه علم أن طاهر لاشين مسرحيات مثلت وشهدتها الجمهور : « وقد فوجئت حين اخبرنى المهندس زكي الدباغ ان محمود طاهر لاشين مسرحيات شهدتها جمهور من الناس اذ كنت لا اعلم انه الف للمسرح ، ومنها مسرحية باسم (الام بين جيلين) مثلتها فرقة « انصار التمثيل » مدة شهر على مسرح

(٥٤) انتهت من نشرها في العدد الصادر يوم السبت ١ يولية ١٩٣٣ من ١٥٢٦

(٥٥) يذهب الاستاذ يحيى حقى الى أنها مجموعة قصص ، ولكن الاشارة

صريرة في نهاية الكتاب بأن من مؤلفات الكاتب التي تحتطبع (سر المتنحر) قصة كاملة ويائى ذكرها بعد (حواء بلا آدم) قصة كاملة .

لاويرا — هذه هي رواية الأستاذ الدباغ — وكان يقوم بالدور الأول فيها المرحوم عبد اللطيف المردلي . والظاهر أن هذه المسرحية كتبت بناء على تكليف من وزارة الصحة للدعائية لقسم الولادات ، أو لعلها كانت المسرحية الفائزة في مسابقة عقدتها تلك الوزارة . وبيؤكد لي الأستاذ الدباغ أن هذه المسرحية قد طبعتها وزارة الصحة . ولكن لم اسمع عنها ولم أرها . وكذلك مسرحية (الأصبع الزائد) وقد الفها لتمثيل أمام تلاميذ مدرسة كان قد أنشأها في حي السيدة زينب باسم أخيه ، وهي تصف الولد العاشر ، والاسم مستمد من كلمة محفوظة : الولد العاشر كالاصبع الزائد ، ان تركته شقيقت وان قطعته المت (٥٦) ٠ ٠ ٠

ولئن صدقـت هذه الرواية فـانـها لا تدل دلـلة قاطـعـة على ان لـاشـين قد اهـتمـ بالـكتـابـةـ لـالـمـسـرـحـ اـهـتمـاـهـ بـفـنـ القـصـيـرةـ مـثـلاـ ، فـانـهـ لمـ يـترـكـ لـناـ روـاـيـةـ مـسـرـحـيـةـ مـكـوـيـةـ ، وـلمـ يـشـرـ فـىـ اـىـ مـنـ كـتـبـهـ اـلـىـ اـعـتـزـامـهـ عـلـىـ الـكـاتـبـةـ فـىـ هـذـاـ اللـونـ مـنـ الـادـبـ ، كـماـ انـ زـملـاءـ مـنـ اـعـضـاءـ المـدـرـسـةـ الـحـدـيـثـةـ اـيـضاـ لـمـ يـرـدـ فـىـ كـتـابـاتـهـ مـاـ يـوـجـىـ بـاـنـ لـاشـينـ عـالـجـ مـثـلـ هـذـاـ التـوـعـ الـادـبـىـ ، وـحتـىـ اـذـاـ اـفـتـرـضـنـاـ صـحـةـ هـذـاـ زـعـمـ الـجـدـيدـ فـانـ لـاـيمـكـ انـ نـعـتـرـ مـسـرـحـيـةـ كـهـذـهـ كـتـبـتـ لـالـدـعـائـيـةـ اوـ لـلـحـصـولـ عـلـىـ جـائـزـةـ نـقـديـةـ مـنـ وـزـارـةـ الصـحـةـ ، تـعدـ ضـرـبـاـ مـنـ الـفـنـ . فـضـلـاـ عـنـ انـ قـصـصـهـ الـقـصـيـرـةـ لـاـ يـظـهـرـ فـيـهاـ اـىـ اـثـرـ لـالـمـسـرـحـ وـلـفـنـ الـمـسـرـحـيـ مـثـلـاـ رـأـيـناـ عـنـ مـحـمـدـ تـيمـورـ ، اللـهـمـ اـلـاـ اـحـتـفـالـهـ بـعـنـصـرـ الـحـوارـ فـيـ قـصـصـهـ .

بينـماـ يـظـهـرـ تـأـثـرـهـ بـالـدـعـوـاتـ الـجـدـيدـةـ . خـاصـةـ تـلـكـ الـتـيـ كـانـ يـعـتـقـدـهـ اـعـضـاءـ الـمـدـرـسـةـ الـحـدـيـثـةـ . وـيـتـجـارـبـهـ وـالـاحـدـاثـ الـتـيـ كـاتـبـتـ تـمـرـبـهـ بـهـ ، وـالـوـاقـعـ الـذـيـ يـعـيـشـهـ ، كـماـ يـيـدـوـ اـثـرـ الـبـيـئةـ وـالـعـصـرـ وـاـضـحـاـ فـيـ قـصـصـهـ — وـنـزـعـهـ اـلـىـ تـمـثـيلـ الـوـاقـعـ وـتـصـوـيرـهـ عـنـ طـرـيقـ اـخـيـارـهـ لـلـاحـدـاتـ ، وـالـاـشـخـاصـ وـالـمـوـضـوـعـاتـ الـحـيـةـ الـوـاقـعـيـةـ .

وـمعـ اـولـىـ مـحاـوـلـاتـ لـاشـينـ فـيـ الـقـصـصـ الـقـصـيـرـةـ يـبـداـ اـهـتمـامـهـ بـالـمـوـضـوـعـاتـ ذـاتـ المـضـمـونـ الـاجـتـمـاعـيـ ، حتـىـ انـ مـنـ يـقـرـأـ قـصـصـهـ الـاـولـىـ يـلـاحـظـ سـيـطـرـةـ

(٥٦) (سـخـرـيـةـ النـاـيـ) الطـبـعـةـ الـجـدـيـدةـ — الـمـكـتبـةـ الـعـرـبـيـةـ — ١٩٧٤ـ مـنـ (مـ ، نـ) .

القضية الاجتماعية متباينة الاطراف على كل تفصي في المرحلة الاولى من نتاجه .

وأول قصة كتبها لاثنين ، وارتضى أن تنشر على الناس هي قصة (صح ..) ومضمونها أن شابا في مقتبل العمر ، توف والده ، فكفله عمه ، مدرس الحساب الذي تزوج من أم الفتى بعد وفاة أبيه ، لكنها تموت ، فييتزوج العم من فتاة (دولت) كانت ابنة صديق له توف . وتقوم بين الفتى (عبد الرحمن) والفتاة ، علاقة حب يسودوها الاخلاص والوفاء والفناء . بيد أن الفتى يستشعر في نفسه — بعد أن اتم تعليمه وأصبح مهندسا محترما — أن هذا العمل فيه انتهاك لحرمة الرجل الذي تعهد بالرعاية والرعاية . فيقرر السفر إلى بلد آخر متطلبا برغبته في تغيير الجو . لكن عمه يدرك أن السبب المباشر غير ذلك ، ولا بد في الأمر سر ، فيتنبه عن عزمه ، ويذهب الفتى إلى حجرته مساء تلك الليلة ، ويستلقى على فراشه ، فتفاجئه دولت ويدور بينهما حوار يشرح الفتى فيه وجهة نظره من السفر ، وكيف أنه لا يرضي بحال من الأحوال أن يكون عشيقا لزوجة الرجل الذي هو عمه وأبوه وأخوه مجتمعين . ولكن دولت تعرف بأنها تقدر الرجل وتحترمه غير أن هذا ليس هو كل شيء . ويدخل عليهما الرجل ، فتزداد الدهشة ، ويدور ثم حديث بين ثلاثة ، وبعدها يخرج صالح اندى مدرس الحساب ويرتمن على مكتبه خائز القوى ، وي SEND رأسه إلى راحتيه وهو يقول : « الشاب الشاب ... ذلك قانون الفطرة » (٥٧) . ثم شخص بيصره في الفضاء هنيهة عاد بعدها فامسك قلمه الأحمر وكتب (صح ..) على أول أجاية وقع عليها بصره .

فالكاتب يعالج قضية الزواج غير المتكافء في السن ، ويرى أنه يؤدي حتما إلى التفكير في الجريمة والخيانة ، فعلى الرغم من أن « عبد الرحمن » كان يحترم عمه وبقدره ، ويحبه ، ويحاول قدر استطاعته البعد عن المجال الذي تتوفى فيه عوامل الاثارة ، وعلى الرغم من أن دولت الزوجة كانت هي الأخرى تحترم زوجها وتتجله ، فإن كليهما لم يفلت من أسر الغريزة الفطرية ، ولم ينفلت من طبيعة تكوينه العضوي . ومن هنا تكون نتيجة الزواج اللا مناسب عكسية ، ويعود أثراها السوء على المجتمع ، وأوضاعه ،

(٥٧) (مجلة الفنون) العددان ٤ ، ٥ أول سبتمبر ١٩٢٤ . ص ١٤ ، ١٧ .

التي كان يحاول لاشين ورفاقه من المجددين ان يحطموا تلك الاوضاع والنظم
والتقالييد الموروثة .

وتسرى هذه النفمة الاجتماعية الدلالة في ثاني قصة كتبها طاهر
لاشين ونشرها في صحيفة الفجر . وهى أول قصة تنشر له في هذه الصحيفة (٥٨)
فإن موضوع الزواج غير المتكافء في الحب والمزاج والعواطف تجده
واضحا في القصة ، ولكنها هنا لا يؤدى الى الخيانة الزوجية كما سترى فيما
بعد ، او الى بوادر خيانة ، كما رأينا في قصته الاولى ، بل انه يبعث الاخلاق
إلى الحياة الزوجية فتنتهي بعد فترة وجيزة .

فالموضوع الرئيسي الذي تدور حوله القصة اجتماعي ايضا . يعالج
الكاتب فيه مشكلة الزواج عن غير حب ، اذ سرعان ما ينتهي مثل هذا الزواج ،
وتتنحى آثاره فيذوى الزوج ، ويموت الاب الذى كان سببا في القضية ،
ويحيا الحب الذى كان كامنا في جوانح القلوب .

و حول قضية من القضايا الاجتماعية التي كانت منتشرة في المجتمع ،
وضاربة جذورها في اعمقها وزواياها ، يدور موضوع قصته الثالثة (٥٩) . فان
عنجهية الزوج ، وارسقراطيتهم في معاملة زوجاتهم ، وفرضهم سلطة
قاسية صعبة عليهم . كانت تحدث جرحا في جسد مجتمعنا القديم ، فيسود
الحياة الزوجية عدم التوافق ، الذى يؤدى الى الخطيبة والخيانة . وفي
القصة تصطدم عواطف (نعيمة) رقيقة الاحساس ، التي تفيض جوانحها
ببهجة الحياة ، والتي كانت موضع اعجاب لذاتها ولملقى محبة صاحباتها .
تصطدم نعيمة في حياتها الزوجية بمدحون اندى التركي المتعجرف ، المتطبع
سىء التربية والظن بالثباب والرجال ، ضعيف الثقة بالنساء . لذا غانه امرها
باغلاق النافذة ، وعدم مخاطبة الخادم ، فتالت ، واحتاجت على ذلك ،
وثارت ، ثم تركت الدار فطلبتها الزوج في بيت الطاعة .

وازاء هذه القسوة في المعاملة ، وتقييد الحرية ، لا يعدم الكاتب ان
يظهر لنا عاقبة هذا التصرف ، ونراه دائما يعطف على ابطاله الذين يقعون
ضحية التقاليد القاسية والظروف السيئة ، لانه غير راض عن الاوضاع

(٥٨) (الفجر) العدد ٢ - ٢٧ يناير ١٩٢٥ (قصة زواجه بسعاد) ص ٢

(٥٩) (الفجر) العدد ٦ - ١٧ فبراير ١٩٢٥ - (في بيت الطاعة) ص ٢

القديمة ، ويعلن ثورته على القديم البالى . لذا نجده يخلق شخصية (العجوز) تلك الشخصية المعروفة في القصص الشعبية والحواديت بالخداع والمكر ونفيذ الحيل واختلاق الأسباب ، لينتقم من الزوج الظالم القاسى ، فتتيح لنعيمة فرصة لقاء حدى ابن الشيخ ابراهيم الذى حضر الى القاهرة ليدرس الحقوق ، فتشاً بينهما علاقة حب ، ويلتقيان فوق السطح ، ويناجيان ويتبادلان لواعج الهوى ، حتى تتطور العلاقة بينهما ، دون علم الزوج الظالم القاسى ، الذى يعود بعد أشهر بزوجته الى منزلهما الأول ، فتجد جينينا يتحرك في أحشائهما ولم يكن قد رزق من قبل ولدا . ولا يلبث الكاتب ان ينهى علينا تعليقه في خاتمة القصة موضحا في خفاء وتستر المغزى الذى بهدف اليه : يقول « نتفامزت القدر وابقت .. » .

ويسألمنا هذا الموضوع الاجتماعى الى نفس التيار الذى تدفق منه البداية الغنية . فتحصته (في قرار الهاوية) (٦٠) تبين الى اى حد تؤثر المعاملة السيئة من جانب الرجل للمرأة ، وقوسته الشديدة في هذه المعاملة ، الى تطلع حد حرمانها من مستلزمات الحياة الضرورية ، في سبيل اهواهه والارضاء مطالبته الخاصة ؛ فان ذلك كله يؤثر في نفسية الزوجة وحياتها ، مما يؤدي الى انحدارها ، والى أن تقأد شيئاً فشيئاً في طريق الرذيلة حتى تتحرف البفاء ، وتتردى في قرار الهاوية المزرية .

وفى هذه القصة ايضاً كما في القصة السابقة ، يبتكر الكاتب شخصية (أم سيد) العجوز ، التى تقوم بدور (أم بخاطرها) في القصة السابقة ، فتعرف الزوجة بـ (توفيق) الحاجب في احدىصالح ، والذى طلق امراته حديثاً . وهو شاب في الثلاثين من عمره ، وسيم الطلعة ، حسن الهندام . طفت الزوجة تصعد اليه في حجرته كلما عاد من عمله ، وتقتضي معه وقتا طيباً ، ثم تقوده ام سيد بعد ذلك الى بيت (الحاجة) ، حيث تجاوزت قدمها حافة الهاوية حتى وصلت الى القرار .

ويعني اختياره لثل هذه الموضوعات ، والاحاديث التى تجرى في مجتمعه أنه مؤمن بالمجتمع وبقضاياها ، وبالانسان العادى في هذا المجتمع ، وبمشكلاته المعاصرة المعاشرة ، اذ تتوضع في قصص هذه المرحلة الثانية استجابة تلقائية

(١٠) (الفجر) العدد ١٦ - ١ مايو ١٩٢٥ - (في قرار الهاوية) ص ٢

للواقع الذى يعيشه الكاتب ، من حيث هى مرتبطـة بالجـمـع ارتباطـا حـيا ،
جعل منها مرآة تـنـعـكـسـ علىـها بعض تـخـيـاـلـاـ هذاـ الجـمـعـ وـمشـكـلـاـهـ .

ومحمد طاهر لاشين فى قصصـه الأولى يهتمـ بالـمـكـانـ اـهـتـمـاـ فـائـقاـ ،
ويصفـهـ وـصـنـاـ وـحـكـماـ دقـيقـاـ . وـهـوـ فـيـ هـذـهـ النـاحـيـةـ يـشـبـهـ تـمـامـ الشـبـهـ
محمد تـيمـورـ فـيـ غـلـبـةـ الـوـصـفـ الـمـكـانـ عـلـىـ كـثـيرـ مـنـ قـصـصـهـ .. وـرـأـيـاـ لـاـ
الـسـبـبـ فـيـ اـحتـفـالـ تـيمـورـ بـالـمـكـانـ يـرـجـعـ إـلـىـ شـفـقـهـ الشـدـيدـ بـالـمـسـرـحـ ،
حيـثـ يـلـزـمـ أـنـ تـكـوـنـ جـزـئـيـاتـ الـمـشـهـدـ التـمـيـلـيـ وـاضـحةـ أـمـامـ المـتـرـجـ .
لـكـنـ الـأـمـرـ عـنـدـ لـاـشـينـ يـاتـىـ مـنـ أـنـهـ كـانـ مـهـنـدـسـاـ لـلـنـظـيـمـ ،
يـجـبـ الشـوارـعـ وـالـازـقـةـ ،
وـيـدـخـلـ الدـورـ وـيـتـنـقـدـهـ ، فـتـنـطـبـعـ فـيـ ذـهـنـهـ صـورـ الـأـشـيـاءـ ،
وـالـأـمـاـنـ الـقـيـمـ الـزـيـادـةـ ،
يـزـورـهـاـ ، ثـمـ يـعـبـدـ تـخـطـيـطـهـ وـتـسـيـقـهـ فـيـ قـصـصـهـ ، وـهـوـ هـنـاـ يـسـتـمـدـ مـنـ تـجـلـيـهـ
الـذـاتـيـ ، وـمـنـ مـشـاهـدـاتـهـ .

منذـ أـولـ قـصـةـ كـبـيـاـ لـاـشـينـ تـلـمـعـ شـفـقـهـ بـالـوـصـفـ الـمـكـانـ ، وـدقـقـتـهـ فـيـ هـذـهـ
الـوـصـفـ دـقـةـ تـجـمـلـهـ لـاـ يـترـكـ صـفـرـةـ وـلـاـ كـبـيرـةـ فـيـ الـمـكـانـ الـذـيـ يـرـيدـ أـنـ يـصـعـهـ
الـأـحـصـاـهـ . فـقـىـ بـدـاـيـةـ قـصـةـ (ـصـحـ ..) يـقـولـ :

«ـ فـيـ حـارـةـ سـ .. مـنـزـلـ نـصـفـ . يـعـرـفـ بـيـنـ أـهـلـ الـحـىـ بـيـنـزـلـ (ـالـخـوـجـهـ)ـ
وـفـيـ الطـابـقـ الـأـرـضـىـ مـنـهـ غـرـفـةـ مـزـدـوجـةـ مـنـشـعـةـ فـيـ غـرـفـةـ اـسـتـقـبـالـ الزـائـرـيـنـ ،
فـقـدـ صـفتـ إـلـىـ جـاتـيـهـاـ بـعـضـ مـقـاعـدـ ضـخـمـةـ مـنـ الطـراـزـ التـرـكـيـ وـغـطـيـتـ
حـوـائـطـهـاـ بـالـعـدـدـ الـكـثـيرـ مـنـ الـواـحـ الـأـيـاتـ الـقـرـآنـيـةـ ، وـالـصـورـ الـفـوـتوـغـرـافـيـةـ ،
وـالـنـاظـرـ الـتـمـيـلـيـ الـزـاهـيـةـ الـأـلـوـانـ ، بـعـضـهـاـ إـلـىـ جـانـبـ الـبـعـضـ دـوـنـ أـيـ ذـوقـ
فـنـىـ ، فـقـرـىـ (ـهـمـلـتـ)ـ جـاتـيـاـ إـلـىـ (ـبـسـمـلـةـ)ـ كـاتـمـاـ نـسـىـ ثـارـ أـبـيهـ فـيـ
حـرـاسـتـهـ .

وـالـغـرـفـةـ إـيـضاـ مـكـتبـ الـبـيـتـ ، فـقـدـ وـضـعـ فـيـهـاـ مـكـتبـ مـتوـسـطـ الـعـمـرـ وـالـحـجمـ
فـيـ نـهـاـيـتـهـاـ الـمـقـابـلـةـ لـلـبـابـ ، وـخـزـانـةـ كـتـبـ إـلـىـ يـسـارـ الـبـابـ نـسـسـهـ ،
قـدـ اـحـشـدـتـ فـيـهـاـ طـائـشـةـ مـنـ الـكـتـبـ الـقـيـمـةـ أـمـثـالـ الـأـغـانـىـ وـنـفـحـ الـطـيـبـ وـالـلـسـانـ ، وـأـرـضـ
الـغـرـفـةـ مـغـرـوشـةـ بـسـجـادـ مـنـ مـخـلـنـاتـ (ـالـسـتـ الـكـبـيرـةـ)ـ كـلـحـتـ الـوـانـهـ فـيـ مـوـاـضـعـ
وـأـفـتـضـحـ سـرـ سـدـاهـ وـلـحـمـتـهـ فـيـ مـوـاـضـعـ أـخـرىـ .. » (ـ٦١ـ)ـ

(ـ٦١ـ)ـ مـجـلـةـ «ـالـفنـونـ»ـ ،ـ العـدـانـ ٤ـ ،ـ ٥ـ أـوـلـ سـبـتمـبرـ ١٩٢٤ـ مـنـ ١٤ـ

ويبلغ به الوصف المكانى مداه فى قصة (فى بيت الطاعة) حيث يسرف فى اعطاء القارئ صورة واضحة للمالام ، متكاملة التفاصيل ، عن حالة المحكمة ، وما ينتشر فى احوالها من ضجيج . ثم نجده فى القصة ذاتها عنى بوصف (بيت الطاعة) الذى دخلته تعقيدة عناية كبيرة تجعلنا نظن ظن أنه كان ينوى جعل البيت بعئنه ، بطلا رئيسيا من أبطال قصته ، لكن غلت منه العيار ، فيتشعب الوصف . حينا يدور حول البيت ، وآتانا دور حول المحكمة ، ومرة ثالثة يصف الاشخاص .. ونراه يعلق على كل شيء ينفعه عن الواقع ليبدى فيه رأيا ، أو ليشرحه ويفسره ، أو لينقصه ويجربه .

« وانه منزل صغير حقر في احدى الحوارى .. فيه غرفة متوسطة المساحة لها نافذتان تطلان على الحارة ، سمر (شيشهما) تسميرا .. فلهماء اذن العذر اذا لم يسمحا لرأس قطل منها ، وليس لأحد عذر في ان يتهمها بعدم اداء واجبها من حيث ادخال النور والهواء .. وفي الغرفة سرير (نص بوصة) وفيها دولاب (نص عمر) على هذا ابسط الفراش ، وفي ذلك ابسط الملابس ، وعلى الحائط مرآة ما يزال باستطاعة المدقق المحقق ان يتبعن فيها معارف وجهه ، وعلى الأرض بساط مايزال باستطاعة المرأة ان يجد فيه مواضع لقدمه .. تلك هي غرفة التعسة .

« واذا ما اجترنا الصالة الصغيرة ، تجاوزنا عن المكتبة والمائدة اللتين بها ، كنا داخل غرفة (لم بخاطرها) ، وفيها بلاط ، ومن فوق البلاط تراب ومن فوق التراب حصى ، ومن فوق الحصى مرتبة ومن فوق المرتبة (لم بخاطرها) ثم لا اكثر » ويستمر في وصفه الحكم لا يدرك شيئا الا ذكره مصرحا بقصده من وراء ذلك ، ولم يكن يهدف الى شيء الا الى الوصف في حد ذاته « وفي البيت طبعا ما في سائر البيوت من المرافق ومستلزمات المعيشة هذا في ايجار وصف المنزل الذى اقتادوا اليه البائسة .. » (٦٢) .

وفي قصة (ميفيستوفليس) يحاول ان يصف منزل الشيخ مصطفى حسن عبد الهادى الجزاوى الشاذلى ومفايدو فيه تأثيره بطبيعة عمله ، وبأنه حريص على ان يجعل للمكان دورا في قصصه ، حتى اذا لم يكن لوصفه المكانى اى داع فنى : فيقول : « ودار الشيخ شيخة الدور ، فهى زاهدة في الدهان والألوان يتسلط بياضها فلا تبالى ، وتتأكل احجارها فلا تذكرت ،

ويهددها مهندس التنظيم بالهدم ، فلا تزداد الا اصرارا على القدم والبلي
يُفتح بابها عن دهليز معتم رطب ، ارضه منخفضة عن مستوى الطريق بمسافة
تکفى للنكالية بغير الحذر اللبيب ، فاذا كنت حذرا لببا فاجترت العتبة دون
ان تهمل عليك أولاد الحرارة ، فالى اليمين غرفة حقرة الاناث ، المقصود
منها ان تكون غرفة استقبال الرجال ، فلتكن ، ثم السلم ، واياك والدربزين .
الا اذا كنت مجازعا او ماهرا في الالعاب البهلوانية .. ثم ان لهم غرفة في
الطبق نفسه هي غرفة استقبال السيدات ، فيها كتبتان مقابلتان ، ولكنهما
عيقتان .. « (٦٣) .. ولعل هذا الواقع بالأماكن والبيئات هو الذى جعله
يختار عناوين قصصه في المرحلة الاولى أسماء أماكن ، مثل (في بيت الطاعة)
و (في قرار الهاوية) و (منطقة الصمت) و (منزل للإيجار) و (مكتب
عبد اللطيف القطب) .

وتصصن لاشين الاولى يكثر فيها الشخصوص كثرة مسرفه . فانا نواجه
في القصة الواحدة بعدد غير قليل من الشخصيات ، تفقد القصة القصيرة
عنه قوة التأثير من ناحية ، والتركيز من ناحية أخرى . فلأنجدة يركز
على شخصية واحدة ، او جانب من جوانبها ، او يسلط الضوء بقوه على
 فكرة واحدة يعزلها عما عداها من أفكار ، ويلقى عليها أشعة قوية حتى يبرزها
 بصورة واضحة مؤثرة ومركزة معا . وبهذا يستطيع توصيل فكرته الى
القاريء بشكل أقوى مما لو كانت المكرة او الحادثة او الشخصية جزءا من
رواية كبيرة متعددة الحادث الواقع . وهذه الخاصية من ابرز خصائص
فن القصة القصيرة ، اذ يركز الكاتب منذ بداية قصته على لحنة من حياة
الشخصية في لحظة من لحظات الشعور ، او ازمة من ازمات النفس ، لا ان
يذكر تاريخ حياة هذا البطل بذكريها ، ولا ان يملا جانب قصته بمقدار
كثير من الشخصيات . ففي بيت الطاعة ، توجد شخصية الزوج (مدوح افندى
والزوجة (تعيبة) ، و (أم بخارها) الخادم العجوز ، و (حمدى)
ابن الشيخ ابراهيم . والى جانب هذه الشخصيات توجد شخصية (البيت) ،
بيت الطاعة نفسه ، تفقد حظى باهتمام الكاتب وسلط عليه اضواء كثيرة ..
وهو لا يكتفى بذكر هذه الشخصيات عرضا في قصته ، ولكنه يقدمها لنا من
خلال تاريخها ومراحل حياتها الطويلة ، وكأنه يريد ان يوجز ويختصر حياة

كل شخصية حتى يلم القارئ بظروف نشأتها وطبعها وما إلى هذا كله مما يبعد القارئ والمتأخر عن التيار الرئيسي في القصة ، وعن مغزاها الهم .

وفي (قرار الهاوية) ، نطالع وجه (نجية) الطفلة الصغيرة التي لم تتحط العاشرة ، ثم يقدم لنا إياها وأمها ، وبعد ذلك يعرض لحياة كل منها ، وحياة (أم سيد) ابنة المرحوم يونس السقا ، وارملة المرحوم (الاسطي) ابراهيم الشباشى) ووالدة المرحوم سيد ، المجهول الصناعة ، ثم يقف عند شخصية (توفيق) وسيم الطلعة .

وفي (منزل للإيجار) ، نجد الكاتب يتخذ من نفسه شخصية رئيسية في القصة ، ويصطحب صديقا له ، ثم يأخذان في البحث عن منزل للإيجار بعد ما يروى لنا أسباب البحث . بالإضافة إلى شخصية البواب وزوجة البواب التي تقوم بسرد القصة كاملة تتضمن هي الأخرى كثيرا من الشخصيات الرئيسية والثانوية التي تصلح بمفرداتها لأن تكون موضوعا لقصة قائمة بذاتها، كهيئة الخليطة ، وشكري بك .

ولهذا نجد تخصص لاثنين الأولى تفقد التنااسب بين عناصرها ، فأنه يهتم بعنصر من عناصر القصة أكثر من غيره ، ويقف عند الشخصيات طويلا ، في حين أنه يهمل (الحادثة) التي هي عنده مدار معظم قصصه ومحورها . وهذا يعيق القصة القصيرة التي تتفضل أقل عدد ممكن من الشخصيات . وخلافا للرواية ، حيث يذكر الأشخاص ، فليس في القصة التصريح فرصة لرسم هذا المدد الكبير من الشخصيات لضيق العيز .

وهو أداء هذا المعدد الكبير من الشخصيات ، لا تناج له فرصة تحليل عراطفهم ، ودراسة نفسياتهم ، واستنباطهم . ولكنه يصفهم وصفا مباشرة خارجيا ، يركز فيه على الملامع والسمات الظاهرة ، تكون البشرة والعينين « وشكل الثياب ، والوانها . إلى جانب اهتمامه بالمقاييس والمسافات » من طول وعرض واستداره وعمق . فالمظهر الخارجي عنده يحتل المرتبة الأولى في رسم الشخصية القصصية . ولقد ظهر هذا الاتجاه بوضوح منذ القصة الأولى ، فنان (صالح أندى) « ريمة بدن قليل نتوء البطن ، ذو وجه أبيض ضارب إلى الحمرة » وثيابه المنزلية « جلباب أبيض وطاقة بيضاء في استدارة الرأس .. » (٦٤) .. والنوبى في (منزل للإيجار) « ذو الوجه المربع الأسود

والشارب المستقيم الأبيض والعمامة الاسطوانية الحمراء .. » وهو دائماً يذكر صراحة اهتمامه بالظاهر الخارجي للشخصية . لهذا مدوح أفندي الرجل الثرى ، يظهر ثرأوه من هندامه فقط « ومدوح أفندي ميسور الحال . يظهر لاول وهلة من هندامه الحسن ، وباتته العالية و (بمباغه) الآتية وعصاه الثمينة (٦٥) .. »

والكاتب لا يحدد البسطاء من الناس الا من ثيابهم وزيهم الذي يميزهم ويفرق فيما بينهم : « هم من حشالة القوم ، وأهل الطبقة الدنيا من سكان هذا البلد ، فلا تتجاوز العين عن (لاسة) الا لتقتحم (عروسة برقع) ولا يفلت المرء من (عباءة) الا ليصطدم (ببلية لف) (٦٦) .. »

وئمه ملحوظ آخر يتضمن لنا في قصص لاثنين التي نشرها في المرحلة الأولى من نتاجه الفنى قبل عام ١٩٢٨ ، ذلك اتنا نراه يعلو صوته دائماً في ثانيا القصة ، أذ يتدخل في القصة تدخلًا مباشرًا ، بتعليقاته واحكامه الجانبية ، التي لا تساعد على تنمية الموضوع الرئيسي للقصة ، بل انها تنقل وجдан المتذوق خارج وحدة القصة وتجربتها الأساسية . وكما سبق لنا القول عند دراستنا لقصص عيسى عبيد وشحاته عبيد ، اتنا لانكر ان تكون للكاتب شخصية مميزة في قصصه ، فان القصة لاتقل لصوصاً بذاتية الاديب عن القصيدة ، ونحن لا نطلب الى الاديب أن يلزم الصياد التام والموضوعية البحتة ، التي قد تحيل مثل هذا اللون من الاديب الى ضرب من المقل ذى الطابع العلمي الموضوعى الخالص . ولكننا نطلب الى الاديب أن يصوغ تجربته صياغة فنية موضوعية ، في الوقت الذى يحتفظ فيه لنفسه بسماته الخامسة التي تجعل لقصصه مذاقاً متميزاً منفرداً . فان أى عمل أدبي « لابد أن يكون معروف النسب ، ولابد من أن تشيع خلاله روح ما ، تمنحه مذاقه الخاص على شريطة الا تستعمل استعلانا مكتوفنا ينسد على القصة تدفقها الانسياقى لأن تدخل الكاتب المباشر اشبه بالبقاء الأحجار في مجرى النيل المطلق ، والكاتب الناجح هو الذى يصب نفسه في القصة دون أن يقول : اانا هنا » (٦٧)

(٦٥) (النجر) العدد ٦ - ١٧ فبراير ١٩٢٥ (في بيت الطاعة) ص ٣

(٦٦) المصدر السابق .

(٦٧) مجلة (المجلة) العدد ٢٢ - اكتوبر ١٩٥٨ مقال الاستاذ رشاد محمد خليل (الاتجاه المفكري وكتابه القصة) .

لكن لاشين في هذه المرحلة يقول كثيراً : أنا هنا ، وبطريقنا بمثل تطبيقاته
واحكامه :

« ولكن ما لنا وللماضي ، والماضى مفهور لـه أردىنا أم لم نرد » .

« يشرح على نحو ما ذكرنا وبعد قضاء ليلة كالتي أسلفنا » .

« ولكن كيف يتسعى لخوض هذه نشأته ، وتلك جيلته كالذى مر
ذكره » (٦٨) .

فهو يريد أن يكون دائماً مع القارئ يذكره ويعيد له جزءاً مما سبق أن
تناوله في قصته . من ذلك أنا نراه يستخدم هذه العبارات كثيراً « كالذى
مر ذكره — كما سبق أن أشرنا — كالتي أسلفنا — كما أوضحنا » فهو
يدرس أنه : ويترض علينا راييه ووجهة نظره بالنسبة للظواهر والأشياء وفي
أحد الجدران شبح ذو عرض وطول مطل على (منور) معتم ، لو أسميناها
نافذة اخطئنا الصواب ، وإذا أسميناها كوة قارينا الصواب ولو اغفلناه ولم
نسمه أصلاً ادركنا الصواب كله (٦٩)

وفي (منزل للإيجار) يقول : « ولما كنت أعلم أن المعاذير لا تجدى
خصمت لارادته » ، « ندخل المنزل ، ولا بد طبعاً من أن أرافق صديقي في
صعوده وحيوطه ولفه ودورانه » (٧٠) ، « ولتبين ما ألت إليه عيناه فقد ذبلتا
وغارتا في محاجرها » (٧١) ، فالقارئ ليس في حاجة إلى أن يقول له ماذا
يجري ، وتعينه ، وتحدد ، بل دعه يحدث أمام بصره وسمعه . واللفة
القصصية في محاولاته الأولى ، عربية فصيحة في السرد ، يعني بالختام
الموحى ، وينسق الشاظ عبارته وينتفى كلماته انتقاء خاصاً ، جعله أحياناً يلجا
إلى الغريب من الالفاظ التي تحتاج لمعونة معناها إلى الكشف في المعجم
وقواميس اللغة .

وهو في سرده القصصي يرقى بعباراته إلى مرتبة الشفافية والعذوبة ،
فنراه أحياناً يسجع ، وأخرى يسبح في أوزان الشعر حتى يحيل عباراته إلى
ما يشبه الشعر المنثور ، لاتحده قافية ، ولكن تسرى فيه روح شعرية

(٦٨) انظر (فى بيت الطاعة) ، (فى قرار المهاوية) ، (سخرية الماء) .

(٦٩) (المجر) العدد ٦ - ١٧ فبراير ١٩٢٥ - فى بيت الطاعة من ٢

(٧٠) (المجر) فى منزل للإيجار - ص ٢

(٧١) (المجر) العدد ١٦ - ١ مايو ١٩٢٥ - فى قرار المهاوية من ٢

موسيقية عذبة .. « ما بال الصدور لا يشدوا ؟ و اذا شد ابن تلك التفمات والبرات ؟

ان اناشيده خلاء ونبراته جوفاء .

والزهرة .. ماذا دهى الزهرة ، لم يبق لها رواء ولا اريح في الهواء ذاتلة منكمشة كائنا هبت عليها روح لافحة » (٧٢) .

و تكون لفته الشاعرية مقصودة لذاتها في بعض الاحيان ، يلجا اليها مجرد استعراض أحاليل عذبة ، موسيقية ، بحيث تشعر ازاءها انها لا تقوم على خدمة الحدث ، ولا نسهم في تصويره وتطويره .. ولكنها احيانا قليلة تكون مناسبة للموقف الشعورى للشخصية القصصية .. مثل وصفه للطبيعة ومزج هذا الوصف بتنسية (نعيمة) « حبيسة بيت الطاعة ، بعدما نفذ اليها نسبم الحرية :

« ولم يكن للفتاة متنزه او رياضة غير سطح المنزل ، تصدع اليه عندما يهدأ اوار الشمس ، ويهب نسيم العصر ، رقيقا علينا .. هناك مجلس تلهى بالنظر الى اعلى الدور المجاورة ، واطراف الماذن النائية ، او تتسلق بالنظر الى السماء اللازوردية الصافية ، يطير فيها سرب من الحمام ينطلق عن مصدر غير مرئى ثم يزحف الاصليل حولها هادئا متعرضا ، فتسرح طرفها صوب المغرب ، واذ ذاك تكون تهب مشاعر متباعدة واحساسات متضاربة ، تستسام منها ، حتى تسترد الشمس المنحدرة أشعاعها المصنفة الريضية ، وتتكلّف اللؤلؤ وتتجمّل الاشباح .. فتعمود المسكينة الى غرفتها كما يعود الكلب الى مبيته » (٧٣) .

وفي قصة (الوطواط) وصف للطبيعة وجمالها الساحر تسرى فيه روح السجع « وكانت تطل على حدائق المنزل وكان ربيعا ، فالزهور فياض ، والطير صداح وللسماء الزرقاء بهاء .. وللارض الخضراء نضرة ورواء » .. والامثلة على ذلك كثيرة ، فان الشاعرية نفمة اصيلة في اسلوب لاشين تلازمه وتبدأ معه منذ تتصمه المبكرة ، كما نجدتها في قصصه التي كتبها في آخر حياته الفتية

(٧٢) (الفجر) العدد ٧٦ - ٢٢ يوليو ١٩٢٦ - منطقة المصت ص ٢

(٧٣) (الفجر) في بيت الطاعة .

وكان كثيراً ما نقرأ له سجعاً في مواقف هزلية ، يقصد من ورائه إلى اثارة الضحك والضحكة : على نحو ما فعل في وصفه الاستاذ الازهري في قصة (الاستاذ) « استاذنا واقف أمام دكان عطار ازهري النشأة » هجر الشروح والمتون ، إلى تجارة الكبيرة والكمون ، والجبين والزيتون » ، « أسرع الشيخ إلى جوف حنته فارتدى جبته ، وأصلاح عمامته ، وأغلق حزانته (٧٤) ٠٠ ٠

وفي معرض وصفه للباعة في قصة (سخرية الناي) ، « العل ارشيقه والاباريق الآيقة ، والأزيار الضخمة ، والبلاليس الفخمة ، بين بيضاء بلا طلاء ، ومنقوشة بأمانتاء ، حمراء ذات بهاء ، وصفراء في زهاء ، ورقطاء فنطziee الرواء » (٧٥) ٠

وبالنسبة للغة الحوار عند لاثين ، نلاحظ أنها مرتبة بمراحل ثلاث : الأولى : وجدها فيها يدير الحوار على السنة الشخص باللغة العربية الفصحى .

والثانية : لاحظنا أنه يتحول إلى العامية ويكتبها كما تنطق ، محافظاً على حروفها ومخارج الفاظها ولهجتها ، وينقلها نقلة دقيقاً عن الواقع ، كما تتفوه بها شخصياته في الحياة اليومية والأوساط الشعبية .

والثالثة : يعود ثانية إلى الفصحى ، فيرتفع بلغة الحوار ويجمعها فصيحة وسليمة في عروينها ، وبداً هذا في قصصه الأخيرة ، خاصة تلك القصص التي اتسمت بالطبع الروائي مثل (النتاب الطائر) و (حواء بلا آدم) ٠

فنى أول قصة للاثنين (ص ٠٠) يدور الحوار فصيحاً على السنة الشخص :

« قالت دولت بحرة واستعطاف : — تمسافر ، وماذا يكون من أمرى ؟

« فتال الفتى بتؤده فيها نصيحة وفيها تهكم : — تقضين عنك هذه الأفكار

(٧٤) (المجر) العدد ٨ - ٦ مارس ١٩٢٥ - قصة (الاستاذ) ص ٢

(٧٥) (المجر) العدد ٥٢ - ٢٤ يناير ١٩٢٦ - (سخرية الناي) ص ٢

الصبيانية ، وتعلمين جهلك في أن تعيشى مع زوجك عيشة راضية ، فالرجل يحبك . ويبالغ في ارضائك .
« ففقطعته دولت والحزن ينساب في كلماتها :

— نعم انه يحبنى . ويبالغ في ارضائى ، هذا صحيح ، وانى احترمه من اجل ذلك واجله ، ولكن اهذا كل شيء ؟ اهذا كل شيء ؟

« وحين تدخل دولت على زوجها الشيخ صالح افندي وهو مكتب على تصميم اوراق الاجابة وقد قاربت الساعة العاشرة تقول له :
— اما تنتهى يا افندي ..

« فل JACKها بهدوء دون ان يرفع رأسه :
— سأنتهى بعد قليل . اذهبى انت فاستريحى (٧٦) » .

وما ان تسير معه قليلا حتى نجد الحوار يدور بالعامية كما ينطقها أبناء الشعب ، محاولا محاكاوة الشخوص في طريقة نطقهم للالفاظ . حتى الأطفال يتربى الى طبیعتهم : « قلت : أنا بابا على المعاش !! فقال : اما أنا بابا له مكتب .. بالك فین ؟ تعرف عوض البسكلتانى ؟

فهززت راحى بالإيجاب :

— اهو ادامه تمام ثلاثة يافطة مكتوب عليها (مكتب . عبد . اللطيف . القطب) فحملقت عينى وقلت في فرح : الله طب دنا اعرفها قوى قوى .

قال : اهو ده مكتب بابا ، وثلاثي ياعم البهوات الكبار يجوله بيع لهم بيوتهم ويشتري لهم بيوت ثانية ، وفدادين وحجات بينى وبينى ..
ثم قال حسنى : وثلاثي بابا يكسب ثلاوس الدنيا .. انا ياعم حطلع سمسار زى ابويه (٧٧) .. » .

والعسكرى في (قرار الهاوية) يقول :

« جرى ايها ناس يا همج انتم يادون . كل ليلة التقطة والظمبيلطة

(٧٦) (القرون) العددان ٤ ، ٥ - سبتمبر ١٩٢٤ . ص ١٦ - ١٧

(٧٧) (القطر) العدد ١٢ - ١٠ ابريل ١٩٢٥ قصة (الله . مكتب عبد اللطيف القطب - محمد) ص ٢

دى . داهية تخفيفكم وتختى عينكم وبدنتكم ! والله ان ما كتتم تسكتم زى الكلاب
لجيب لكم جناب المأمور لحد هنا يكتب فيكم محضر اجلال - أفلال - للراحة
المومية . هه » .

والاب فى بساطه شعبية حينما يثور فى زوجته يقول : « يا الله اتنضلى .
انت لوحدك . خليه ينبعض سدنا لفندى وست ام سيد .. » ، زوجة
البواپ تقول : « دنا لسه على قلبى حاجات متنللة بدی اقولها لك » .

وهو لا يكتفى بايراد العامية فى الحوار فحسب ، ولكنه يجعلها احيانا
جزءا من السرد ، ويفطن الى شذوذها ونبوها عن المجرى العام لفتة الشفافة
التي يستخدمها فى الوصف ، فيضعها بين اقواس « (ستات زمنهم) ،
(عصغورة القلت) ، (الظباط) ، (المتيكة) ، نص بوصه ، نص عمر .
واحيانا يتدخل لتفسير بعض الامثل العامية التي يوردها فى الحوار او فى
السرد . يقول موضحا دلالة احد الامثل على لسان سيدة عجوز وهى
ترد على احدى الشخصيات :

« يصلحوا مين ياحسرة ، يصلحوا منين ده سيدى البيه الله يرحمه كان
في آخر أيامه معلق فى حبال الهوا » وهذه كتابة عن الحرية والارتكاك المالي
فيما اعتقد ... (٧٨)

على ان فن القصة القصيرة تطور عند محمود طاهر لاشين ، وتخلاص من
بعض عيوبه الفنية ، في اختياره للموضوعات ، وفي تصميمه للقصة تصميما
فنينا ، وفي رسما للشخصيات رسمما يحاول فيه ان يتعمق نفسياتها ، ويطلّبها ،
ويدخل في أعماقها ، وفي لغة الحوار والقص .. كادت تختفى التفاصيل
والتعليقات الدخيلة التي لاتمت الى الموضوع الرئيسي بصلة ، واصبح
يقتصر في عباراته ، ويختار الالفاظ الموجبة ، ذات الدلالة الواعية على
المقصود دون اسراف في التعبير وتنمية في الاساليب .

وتبدو خصائص فنه المتتطور في قصصه القصيرة التي اخذ ينشرها في
المجلات ابتداء من مايو ١٩٢٨ ، اذ تلحظ فيها ازيداد وعيه بعناصر القصة

الفنية ، ويبعد نظره في انتقامه للموضوعات الإنسانية التي تهتم بالانسان وسلوكه ونفسيته وما يؤثر في السلوك والنفسية من مؤثرات .. وهو يعني بالانسان من حيث هو انسان ، بصرف النظر عن بيته وجنته ، وطبقته الاجتماعية ، على نحو ما كان متغلبا على قصصه في المرحلة الأولى . ونجد نسيا ، يحل نفسية البطل ، ويسلط الاضواء على شخصية واحدة . وكانت القصة قبل تمجيء بالشخصيات والتفاصيل .

وهو في هذا الطور لا يبعد عن الواقع ، ويعتبر الواقع المصرى المحلى ان هو الا جزء مندمج في الحضارة العالمية . ويحدد ذلك في قوله « انى افضل الذهب الواقعي ، الذى يصف حياتنا كما هي بالامها وآمالها ومحامدها ومخازبها . على ان لا تبلغ الصراحة بالكلمات مبلغ الاسراف وأن لا يكون المونسوع محليا محضا تتحرك فيه شخصيات محبة في مصريتها . بل يجب ان نعتبر انسانا جزءا مندمجا في الحضارة العالمية وأن نسير غور تلك النفس على أنها نفس بشرية عامة وشخصية مصرية خاصة (٧٩) .. » .

ولقد كان هذا المزع هو الاتجاه الذى تسرى فيه قصص اعضاء المدرسة الحديثة . فهو لا شك متاثر بدعوتهم وبقراءاته في الأدب الروسي خاصه تشيكوف الذى اقتبس احدى قصصه وصرح (٨٠) بها في مجموعته الثانية (يحكى أن) . فان اعضاء هذه المدرسة التي اثرت في فن القصة القصيرة كانوا ينزعون أحداث التقصص من تجاربهم ، واحساسهم ، وافكارهم . ويختررون الشخصوص من يقابلونهم في الحياة ويتاثرون بهم ، ويتخذون موضوعاتهم من البيئة الاجتماعية وما كان يضطرب فيها من أحوال وملابسات جعلت من المجتمع المصرى آنذاك مجتمعا تفله قيود الاضطهاد والاستغلال والانفصام بين الحاكم والمحكوم . ويعوزه تقارب الطبقات وتجانس الفئات ، وتتصطّر فيه عوتان :

الأولى : وطاقة التقليد المتوارثة في الجيل القديم بما نجم عنها من عقد اجتماعية متشابكة .

(٧٩) (المجلة الجديدة) يونية ١٩٢١ ص ٩٦٨ في حديث له مع محرر المجلة عن القصة .

(٨٠) اقتبس قصة (الانفجار) عن تشيكوف وأعلن ذلك في آخرها : (هذه القصة مقتبسة من قصة للروائي الروسي الكبير تشيكوف) .

والآخرى : بوادر الططلع فى الجيل الجديد الى حرية وحياة سوية فى
الركب الانساني المسائر الى امام (٨١) .

ومحمود طاهر لاشين كان يهدف بقصصه فى مرحلته الاخيرة ان تكون
انسانية المزع ، ولكنه فى الوقت نفسه كان يستمد بعض موضوعاته من
البيئة محاولاً ان يضفى عليها اضواء تجعلها غير ذات سمات محددة تضمها
انى جنس بعينه او بيئه بعينها .

وهو في كل هذا لا يكتب الا بعد المرور في التجربة ، ومعاناتها . شأنه
في ذلك شأن احمد خيري سعيد ، حتى لا تكون القصة غجة ليست لها قيمة
موضوعية واجتماعية . ذلك انة يعيش القصة ويحييها حياة موضوعية . فانه
كان لا يكتب الا عن « خبرة وتجربة » ، قد رأيته ذات يوم يهرب من عمله
ييفنی نهاره في المحكمة الشرعية ليجد الجو الصادق لقصة يكتبها وتدور
واقائعها في تلك المحكمة ، تلك هي قصة (بيت الطاعة) (٨٢)

اما قصصه النكاية ، التي يرسم فيها بعض الاشخاص ربما
كاريكاتوريا ، ولا يتم فيها بالحدث قدر اهتمامه بتحديد سمات وخصائص
شخصية هزلية ساخرة ، انا نجده في هذه القصص متاثرا بطبيعة هو ومزاجه
انخاص ، فقد كان مثالا للنكاية والدعابة والنكتة ، « كان بطبيعة وفي حياته
مرحا يحب الدعاية والضحك ، له نوادر كثيرة لايزال اصدقاؤه الاحياء
يذكرونها » (٨٣) .

ويروى الاستاذ محمود تيمور كيف ان طاهر لاشين هو وأحمد خيري
سعيد كانوا متلازمين كالتوامين اللذين تماثلا في المزع والمزاج وفلسفة الحياة ،
ثم في الفكاهة والسخرية والاضحك ايضا . فيقول « اذا حل كلامها مجلسا
كنت فيه ، الفيت نفسك على الفور تسرى فيك روح المؤانسة والمطيبة
واعدلت العدة لترين حنجرتك على التضاحك والتتصابح والضحك » ، فان
عدواهما لاتثبت أن تسرى اليك ، ومهما يكن من شأنك في صمتك ووقارك .

(٨١) (يحكي ان) الطبيعة الجديدة - المكتبة العربية ١٩٦٤ - من مقدمة
محمود تيمور ص ٤ ج ،

(٨٢) (فجر القصة المصرية) المكتبة الثقافية : يحيى حقى ص ٨٥

(٨٣) (سخرية الناي) الطبيعة الجديدة - المكتبة العربية ١٩٦٤ مقدمة يحيى
حقى ص ٤ ل ،

خلاف منساق معهما فيما يأخذان فيه من حديث مستطرف ، ربما بلغ حد المذم ،
منطلق معهما كل الانطلاق في تيارهما لا طوى على شيء (٨٤) .

ولقد أدرك معاصره هذه الخصوصية في أدبه حتى عدوه من
أشهر كتابنا الفكاهيين الذين يقفون جنباً إلى جنب مع عظاماء كتاب
الفكاهة في العالم : « يقوم من الاستاذ طاهر لاشين على الفكاهة أولاً وهو
يعتبر دائمًا في طبيعة كتابنا الفكاهيين وفيه كل الصفات التي فراها في عظاماء
كتاب الفكاهة وفيه كل نقاشهم . ولو أردنا تشبيهه بكتاب من كتاب الأدب
الأوربي لقلنا أنه أقرب إلى « ديكنز » الكاتب الإنجليزي الفكاهي العظيم» (٨٥)

وبما لذلك اعتبروا قصصه جميعها سواء منها الفكاهية والجادة ذات
الموضوعات الاجتماعية والماضي والماوجع ، تهيمن عليهما روح الفكاهة
والسخرية التي هي طابعه وخاصته المميزة . ولئن دل هذا على شيء فأنما يدل
على أنه كان يعبر عن ذات نفسه ، ويضفي روحه على جو القصة العام .
ونعلمه في ذلك كان أول قاص مصرى يجعل للفكاهة دوراً في قصصه .
ويقول الاستاذ ابراهيم المصرى في تعليقه على (سخرية الناي) :

« إن هذا الكتاب هو الأول من نوعه الذي نلمع فيه روح الفكاهة
المصرية في قصص مصرية مشترية بشيء من السخرية الخفيفة في إطار من
الوصف الدقيق لبعض العادات المصرية (٨٦)

ويوضح من تبعينا لقصصه أنه لم يبدأ حياته الفنية بنشر قصص فكاهية ،
ذلك أنه أحس بأداء ذي بدء بضرورة وصف الواقع المحيط به واعطاء
التصورة المصرية كاملة في قصصه . فكتب أكثر من قصة اجتماعية ، تشرح
عيوب مجتمعنا وأوصابه ، وتنقى الشخصوص الذين تتمثل فيهم تلك المشكلات
التي كان يسعى أعضاء المدرسة الحديثة إلى حلها والثورة عليها وقصصه
الفكاهية تعبّر عن فنان يشعر شعوراً قوياً عميقاً بمميزات جنسه وعصره
والارادى التي نشأ فيها والشعب الذي ينتمي إليه ، وباحتاجات هذا الشعب
ومطالبه .

(٨٤) (يذكر أن) مقدمة تيمور للطبعة الجديدة ١٩٦٤ ص « ب »

(٨٥) (حراء بلا آدم) محمود طاهر لاشين - مقدمة الاستاذ حسن محمود

ص ٨

(٨٦) (الأدب الحى) ابراهيم المصرى - طبعة دار العصور - ١٩٣٠ ص ٦٢

و سواء في قصصه الاجتماعية او الفكاهية انما يعبر عن البيئة والعصر الذين يعيش فيها ، حيث يتبلور فيها وعلى كامل الواقع وما يحيط به ، فان قصصه الفكاهية ذات روح مصرية صميمه ، تلك الروح التي تعبّر بالنكتة عن رأيها في كثير من المشكلات والازمات والمواضف السياسية والاجتماعية والنفسية . ولكن لاشئ يتخذها ذريعة للسخرية من الواقع المر الذي كان عليه المجتمع . فهو يتناول بعض الامراض بالفقد اللاذع المتهكم . وقد يبالغ في وصفه الساخر شأن الرسامين الكاريكاتوريين في تخفييم الاشكال . ولكنه مع ذلك يحتفظ بالبذرة الأولى المستمدّة من الواقع ، واقع البيئة وواقع العصر .

ومن القصص التي تمثل تطور فن الكاتب : قصة (القدر) ، (الشبع الذى في المرأة) و (الحب يلهم) و (تحت عجلة الحياة) . ولو اتنا وقينا عند قصة (القدر) لتبيّن لنا انها ذات موضوع انساني ، يصور فيها الكاتب شابا (عزيز) مدرسا مثقفا ، في حال نفسية ثلاثة مضطربة ، بعد اكتشافه سرا خطيرا كان غامضا بالنسبة له ، اذ يفاجأ بأن امه (خديجة هانم) التي قضت حياتها بعد وفاة والده الى جواره ، ترعاه هو وخته وتتفق عليه ، وتتعنى بتربيته وتعليمه يتضح له بطريقة المصادفة المعقوله ، انها كانت تأتى بالمال عن طريق غير شريف ، لاتصالها بـ (عرف) الذى كان جارا لها ، والذى تبني الاولاد فترة ما من فترات حياتهما ... ويجن جنون الشئ ويحرار في أمره بعد اعترفت له امه بالحقيقة الكاملة ، فتتراجع على مخيلته صور من الماضي غامضة مقطعة « ايكون كياني هذا من ذلك المال الدنس ؟ وأنني عشت حياتي اتنفس ريح الخنا ؟ وأمي التي كنت اراها انموذجا لاتشوبيه شالية تنحط امامي اثيمة خاطئة ... ماذا اعمل ، وain أولى وجهتى لو انى دخلت عليها فوجدت العينين في مخدعها ؟ اذن لرويت بدمهما غليلى ، ولوجدت في الناس من يعذرني ، اما الان فماذا اعمل ؟ » ويذكر في اشياء كثيرة فلا يهدى تفكيره الى حل : ايقضيها عن البيت الى اخته فلا يؤذيه منظرها ؟ ام يستقيها منبودة في احدى زوايا البيت كلب اجرب ؟ ام يقتلها ويستريح ؟ ويدهّب الى البيت مشتت التفكير ، مضطرب الخواطر ، فتفاجئه الخادم بأن امه في حال خطيرة ، بعدهما تركها وخرج مباشرة ، فيعاوده احساس بأن يذهب ليسرى عنها ، ويلطف مابها ، وتسقى به الحيرة وسيطر عليه سهوم غريب لا يفرجه منه سوى

صوت كالدوى يسمع ، فينطلق كالسهم ويدخل حجرة امه فيراها مدة عند عتبة غرفتها ، فيكب عليها وهو يقبلها قائلا : « اماه .. اماه .. مباباك ؟ لا شيء .. انك امرأة ماجدة .. اماه انك غالبت القدر القاسى فانقذتنا وبحطمته .. انت شريفة .. كبيرة النفس يا امي قومى سامحينى ، واغفرى للقدر » لكن الام بذلت آخر انفاسها قبلة خائفة على خد وحيدها . واذا المؤذن يطلق اسم الله في الفضاء .

فنى القصة وحدة وتماسك ، وتدور منذ الكلمة الأولى فيها حول هدف واحد ، هو تصوير هذه المأساة وانعكاسها على نفسية عزيز . وفيها تيار شعورى منتظم يسرى في القصة من اولها الى آخرها . وتحتفي هنا التفاصيل التي تقف ضد احداث الاثر المطلوب الذى تسعى القصة الى تحقيقه . كما انه لا يلجا الى الوصف الخارجى للشخصية ، اذ انه يهتم بالداخل ، والاعماق ، فيتغلغل في نفسية عزيز ويكتشفها أمام القارئ ، ويوضح الصراع الداخلى الذى يدور فيها بين احتراره لامه التى كافحت من اجله هو واخته ، وبين الصفح عنها وعما ارتكبت من اثم محاولا التماس الاعذار والعلل لهذه الزلة .

وهذه القصة تختفى منها الجزئيات والتفاصيل ، كما لا تجد للوصف المكتوى كبير عنایة وعظيم اهتمام . والكاتب استطاع بمقدرا فنية ، ووعي بتقنيات الفن التصമى ان يختار حثنا معينا ، من احداث الحياة الواقعية . ولكنه لم يسجل هذا الحدث بمظهره الخارجى ، وبما يحيط به من تفاصيل الواقع ولحظاته الميتة . كان يغنى بسرد أسماء الاماكن ، او ان يكتفى بذكر أسماء شعبية ، فان مفهومه للواقعية تطور ، ولم يعد تسجيلا للحقيقة الخارجية الموجودة ليس غير ، بل انه حاول تعمق هذا الواقع وتحليله والانتخاب منه ، ما يعبر عن احساس الكاتب و موقفه من الحياة والمجتمع . اى انه أصبحت له نظرة متكاملة الى العالم الذى يحيا في داخله ، نظرة تعبر عن فهم مترابط لمجتمعه وما يتتصارع في أحشائه من قوى متباعدة .

وفي قصة (الشبح الذى في المرأة) يحل نفسية مرتكب الجريمة ، الذى توارى عن الانظار ، ولم تهتد اليه يد العدالة لتقتضى منه ، وكيف ان شبح الجريمة يظل يلاحقه في حياته حتى يودى بها الوهم من تصور النهاية

المجمة التي لابد صائر اليها . . . ولقد أبدع الكاتب في تصويره الشخصية من الداخل ، حيث استطعن تفسيمة البطل استبطاناً داخلياً ، مصورة ضعفه وهزيمته حيال اشباح الماضي المتلاحة التي لا تفتأ تتواكب في ذهنه وخواطره .

فقد تصور البطل ما يمكن أن يحدث له بالقياس إلى قصة فيلم مماثلة .

تحكى قصة الفيلم حكاية سكرتير شاب أحب امرأة سيده في العمل ، حباً ملئ عليه قلبه وفكره ، لدرجة أنه فكر في الاستحواذ عليها بآية وسيلة ، وساخت له فكرة التخلص من زوجها حين دعاه لرافقته هو وزوجته في رحلة ميدحدداً لها موعداً ، ودبر الشاب مؤامرة راح ضحيتها الزوج ، دون أن يكتشف أمر الفتى . وبعدها تقرب إلى الزوجة . وما أن عرفت مقصدة حق طرده من العمل . فتملكه شعور باليأس من حبها وامتلاكها ، وأورثه هذا اليأس وارتكابه للجريمة شيئاً يشبه الخيال . وسرعان ما تزايده اضطراباته ، واطرد اختلال عقله يوماً بعد يوم حتى صار كلما نظر إلى المرأة أبصر خيال سيده المقتول . وذات يوم تقدم عمداً إلى المرأة ، ظلماً ظمراً له الشبح أطلق عليه مسدسه فلم يتحطم غير الزجاج . وعلى أثر ذلك جن الفتى جنوناً مطلقاً . وتسيطر هذه القصة على شخصية البطل سيطرة نامية ويجد لها في نفسه صدى ، إذ تهدد حياته ، وتقلقها ، ويحس أن ثمة تشابهاً كبيراً بينه وبين بطلها . ونحن نتفق عند ذلك كله من تصرفاته ، وأقواله دون أن يتدخل الكاتب بالتعليق أو الشرح والتفسير . . . وأخيراً تنتهي حياة بطل القصة بمثل ما انتهت حياة بطل القصة السينمائية ، فيهم الزجاج ويقذف بنفسه من نافذة حجرته .

« فالقصة تصور حدثاً قدراً ، يبدأ ببداية وفق الكاتب فيها إلى حد بعيد . استدلالاً أن يتتطور بهذا الحدث ، وبطريقة منطقية ، مقوله ، إلى لحظة معينة ، ينتهي فيها الحدث الذي دارت حوله القصة والذي بتكماله يحدث الآخر الكلى ، الذي تحرص القصة القصيرة على أن تبلغه .

وهذا الحدث يجري في أرض محايضة خارج نفس الكاتب ، أي في « تجربة موضوعية من تجارب الحياة » ، تجري كلها حول ما نسميه الشخص الثالث (٨٧) . »

(٨٧) (دراسات في أدبنا الحديث) دكتور لويس عوض ط ١ - ١٩٦١ ص ٢٨ .

فالكاتب هنا يطبع وراء ستار ، لتراء كما كان نتبينه بوضوح في قصص المرحلة السابقة ، ولا نسمعه ، لأنه لا يتكلم في الناشر ، وفي الواقع إلا باتصال أشخاصه .

كما أنه أعطى عنایته للحدث من زاوية واحدة لا من عدة زوايا . والقى عليه ضوءاً معيناً لا عدة أضواء ، وأهتم بتصوير موقف الجرم من الناحية النفسية ، وكيفية تسلط الوهم عليه ، وبدى انعكاس مشاهدته للفيلم على نفسه ، واحياء ذلك المشهد لماضيه ، وتهديده له ... فلم يحفل الكاتب كما كان ذلك شأنه فيما مضى ، بسرد تاريخ حياة الشخصية ، أو القاء مزيد من الأضواء على الأحداث التي مرت بها في حياتها ، لأن ذلك لا يهم في العمل الفني الذي هو بصدده .

والكاتب في هذه القصة لا يرسم الشخصية من الخارج ، ويقتصر اذا ما اضطر الى ذلك في الفاظه وعباراته ، يقول في وصفه لصاحب الحانة « فأقبل صاحب الحانة - يوناني اصلع بدين متقدم (٨٨) » ، ولم يعد المظهر الخارجي للشخصية هو المقصود لذاته كما كان في قصص المرحلة الاولى ، بل انه يوجز غاية الابي芷ار ، ولا يكاد يضع كلمة في غير موضعها او دون ان تخدم السياق . وها هونا يعطينا لحة عن الرجل الغامض في القصة نفسها « وتقدمني فرأيتها على ضوء القمر المبعثر على السلم وحوائطه . طويل القامة ، كث اللحية ، وعلى عينيه منظار أسود ، وكذلك كانت بدلته .. »

وفي قصة (الحب يلهو) يصف لنا موقعاً بطل القصة وهو يبحث عن فتاة ابتسمت له عرضاً ، وكان قد رأها قبل ويعمل جهده على التعرف اليها ، وما ان رآها مصادفة بعد طول غيبة ، حتى اختفت :

« وفي طرفة عين كتت في الميدان أنظر بعينين محملتين في كل اتجاه كالجنون ، وأهرول حيشما اتفق ، مجازفاً بين الركبات المتراحمه رخيل الى اتنى لو كتت أعرف اسمها لجارت به ، فلما يئست من العثور عليها كرت على بضم أقوى تلك الحال النفسية السابقة ، كما تكرر الحمى

(٨٨) ("جديد") العدد ٩ - ١٦ مايو ١٩٢٨ ص ٣٥ قصة (الشبح الذي في المرأة) .

على مریض ینتکس ، وذهلت عن والدی ملیا ثم ذکرته فصعدت اليه
کصاعد سلم الاعدام (٨٩) ٠

ويعنى هذا أن طاهر لاشين قد تطور في قصصه القصيرة تصورا
ملحوظا ، بما قدمه في طوره الفني الثاني من قصص تعنى بالأسس البنائية
لفن القصة القصيرة . ويبدو فيها اهتمامه بقواعد الفن عن ذى قبل . وتمكّنه
باللغة العربية الفصحي في الحوار . واقتاصاده في التعبير . وتنوعه في اختيار
الموضوعات الاجتماعية والنفسية . ومحاولته الانطلاق إلى آفاقاً وارحب
وأوسع ؛ حتى تكون لقصصه أصداء عالمية . لو لا بقایا من عيوب نثية
بسیطة ، ولا نقصصه لم تحظ بالتقدير المطلوب ، اذ لم توافك هذه الفزارة
في النتاج القصصي ، حركة نقدية ، تتناول هذا النتاج بالتحليل ،
والتفصیر ، والتعریف بأصحابه من الرواد . ولقد شغلت (الفجر) هذه
المكانة ، لكنها اختفت باختفائها ، فلم نقرأ عن القصة القصيرة فيما بعد
الا ما كان ينشره بعض الكتاب والمصحفيون من مقالات متفرقة في التعريف
بكتاب جديد . والواقع أن هذه المقالات القصيرة لا تتنى بالفرض المرجو
من ورائها ، اذ تقتصر مهمتها في التقرير بمؤلف جديد ، وكثيراً ما كانت
تشغل مثل هذه التعريفات عموداً في صحيفه أو مجلة ، وهذا الحيز الضيق
المحدود يعطينا أصدق صورة لتلك الكلمات .

وقد شغل محمود طاهر لاشين بقصصه القصيرة فراغاً واسعاً ، اذ بسط
ننتاجه على معظم صفحات الصحف والمجلات ، فتلقتها ، وسعدت به .
ولكنه في كل الحالات كان حريصاً على المضمون الاجتماعي ، مقترباً من
الواقع ، معتبراً يصدق عن البيئة والعصر ، متشبثاً بآراء المدرسة الحديثة
التقدمية . ولم يكن في قليل من الأحيان مليئاً بطلب الصحافة ، وما يقتضيه
من سرعة وتلقيق .

(٤) الريف .٠٠٠ في القصة القصيرة عند :

(ا) محمد حسين هيكل في قصتين تصيرتين نشرتا بـ (الهلال)

(ب) محمد شوكت التونسي في مجموعة (في ظلال الدموع)

لقد أسمى الدكتور محمد حسين هيكل في الميدان الروائي بأول عمل فني في أدبنا الحديث ، يعتبره النقاد ومؤرخو الأدب علامة تاريخية في تاريخ التطور العام للقصص الفنى المطبى ، وبداية للتحول نحو الفنية الجديدة . وذلك بتقنته الطويلة (زيفب) .. هذه القصة التي لاتزال الى اليوم افضل القصص في وصف الريف وصفاً متنوعاً شاملـاً (٩٠) » حيث جعل الكاتب وصف الريف في قصته أساساً لا عنصراً ثانوياً فوق طويلاً عند مناظر تتميز بها البيئة الريفية المصرية ، وتناولها تناولاً شاعرياً يتغنى بها ويمتدح جمالها .

ومن هنا أتى سبقه في الميدان الروائي بجعل الريف والبيئة الريفية وال فلاحين المصريين موضوعاً لقصة طويلة ، في الوقت الذي كان فيه هذا الفن يتغير في خطاه ، ولم تكن له سمات تميزه ولا خصائص وأسس تبرزه كهن مستقل ، لذا عقد النقاد اجتماعهم على أن (زيفب) فتحت في الأدب المصري بابين أساسين :

الاول : ان حياة الريف يمكن ان تكون موضوعاً او عنواناً لقصة ، وأن ما في الريف يمكن ان يكون قريباً جداً من الكاتب وليس ببعيد عن أن يتمثل موضوعاً . وقد كانت المدينة مسرحاً للقصة . لكن هيكل لأول مرة اراد ان ينبه الى هذه الحياة الريفية وخصوصيتها من ناحية الأدب .

الثاني : ان المشكلة الاجتماعية التي كانت الموضوع السائد في العصر يمكن ان تدرس لا على أنها مقالات شبه قصصية وإنما يستطيع الكتاب أن ياخذوا احدى هذه المشكلات من خلال احداث تصورية تبرز المشكلة الواحدة على بساطتها في شكل قوى مجسم .

بينما لم يستجب الكتاب لميكل في الميدان الروائى الا بعد فترة طويلة من الزمن ، لكننا نلاحظ أن القصة القصيرة فى محاولات بعض الكتاب قبل الثورة القومية ادلت بذلوكها فى هذا الميدان ، ووجدنا تفصيلا تتضمنه القصة موضوعا أساسيا للقصة .. ولا يمكن أن ننسى بأى حال من الأحوال كتابا وضع البذرة الأولى لجعل الريف ميدانا لقصته القصيرة . فان صالح حمدى حماد كتب فى عام ١٩١٠ قصة بعنوان (فى الريف) ، وربما لأن مفهوم القصة القصيرة ، وما كان يحيط به من غموض وع禄 اكتراث واستهانة من الكاتبين والقراء ، هو الذى ألمح حق هذا الكاتب لا فى هذه القصة وحدها ولكن فى قصص غيرها .

فقد اتخد صالح حمدى حماد من الريف وما يعتمل فيه من صراع يؤدى الى القتل فى سبيل الاستحواذ على امرأة ، وموقف المرأة من تكره ، ميدانا لقصة قصيرة .. وصور فيها صراع مهران مع العمدة من اجل الزواج بابنة عمه التى يحبها وهى معرضة عنه ، ثم محاولته قتل العمدة على الرغم من بساطة الرجل وطبيته معه . وفي أثناء هذا الحدث المتظور فى القصة لم يهم الكاتب البيئة الريفية ، فوصفتها ، ورسم الطبيعة الساذجة فى الريف بريشة واقعية لا رومانسية فيها ، ناعطانا صورة صادقة عن الطبيعة ، وحياة الفلاحين ، والحقائق التى يجتمعون فيها ، واحاديثهم التى تدور فيها بينهم ، والشخصيات الريفية ذات الطابع المستقل ، كالحلق ، والمآذون ، وشيخ البلدة .. هذا وغيره مما يجعلنا نذهب الى الاعتقاد فى أنه وإن كانت (زينب) تعلمها تاريخيا فى الفن الروائى لأنها جعلت الريف موضوعا لها ، فإن (فى الريف) (١٩١٠) هي الأخرى لهذا السبب تعتبر أول قصة قصيرة تدور أحداثها حول البيئة الريفية والفللاح المصرى ، وببعض الجوانب الخفية فى حياة هذا الفلاح .

وبعد صالح حمدى حماد نجد عيسى عبيد يكتب قصة (مأساة قرية) من بين قصص مجموعته الاثنين . ويدور موضوعها حول الريف وقضية الجنس فيه . ولكن القصة هنا تختلف عن (زينب) باختلاف الحياة ذاتها وما طرأ عليها من تطور نحو الواقعية ... ولقد رأينا أن الثورة المصرية نقلت المجتمع المصرى من عهده الرومانسى الخالص ،

((١)) انظر تلخيصنا وتعليقنا على القصة فى المفصل الأول من هذا البحث .

إلى عهد واقعى ينظر إلى الحياة نظرة موضوعية ، يدرس مشكلاتها الحقيقية ، ويحلل بوعتها ، ويقف عند أسبابها الرئيسية . ويصورها بدقة وواقعية لا إثر للخيال فيها .. فقد انفتحت النظرة الرومانسية في الحياة والأدب بعد انتقال المجتمع إلى مرحلة حضارية جديدة تختلف من جميع زواياها عن المرحلة السابقة .

فـ (ناظمة) الفتاة الريفية ، الفتيرة ، لا تمتصلة إلى (زينب) . ذلك أن (زينب) أضفت عليها الكاتب صفات رومانسية غير واقعية حتى في تصرفاتها . فهى ترك (حامد) الشاب ، على الرغم من فقرها وهى العاملة الكادحة ؛ ثم تحب «ابراهيم» رئيس العمال ... في حين أن (ناظمة) الفلاحية في قصة عبيد يستهويها الشاب الثرى لثرائه ، ومستسلم له معلنة بذلك مفهومها في الحب الذى يحمله الثراء والفنى «فيتخلص الكاتب بذلك من مثالية زينب غير المبررة فنيا أو اجتماعيا (٩٢) ..» .

ولا نجد فيما قدمه شحاته عبيد ، وخري سعيد ، ومحمد تيمور ، تصصا ريفية ، تدور حول البيئة المحلية الريفية ، أو تتخذ من الشخصيات الريفية موضوعا ، أو من الأحداث التي تقع في الريف مدارا . اللهم إلا ما يذكر عرضا في ثانيا بعض القصص عن حياة الفلاحين وأحوالهم السيئة التي كانوا يعيشونها .

وفي قصص محمود طاهر لاثنين جمعيا قصة واحدة تصرّرة (٩٣) يدور موضوعها في أحدي القرى ، ويختار مأساة الصعود وعقدة التعلّع وما يتربّط عليها من نتائج وخيمة ... ذلك أن (عبد السميع) الاسكافى ، الذى كان يعيش في القرية هانثا ، كفирه من سكانها ، يقطّن إلى الحياة في المدينة ، غيرى بوظيفة حاجب خصوصى لأحد معاونى الإدارة في المركز ، ثم يرتدى الجاكيتة وبليس الطريوش ، كما تتطلب الحياة الجديدة والنقلة من الريف إلى الحضر ، ويبيت بزوجته الجميلة الشابة إلى بيت المعاون الأعزب ، لتقوم بخدمته ، ويعمى بعد ذلك عما قد يترتب من جراء

(٩٢) (أزمة الجنس في القصة العربية) - غالى شكري - نمار الأدب بيروت
ط ١ / ١٩٦٢ من ٧٦
(٩٣) قصة (حدث القرية) مجلة (المجيد) العدد ٢٢ - ١٩ نوڤمبر
١٩٢٨ ص ٢٢

ذلك من اثم ، حتى يطلب اليه المعاون أن يذهب إلى عمدة القرية برسالة وأن يأتي بالردد عليها في الصباح ، فيساوره شك في اصرار المعاون على طلبه العودة في الصباح ، ويدفعه شكه إلى العودة بعد قليل فيفاجأ بسيده في مكان الزوجة من أمراته ، فيتكلهما في الحال . فالموضوع هنا يختلف عن موضوع (زينب) وإن كانت الأرض واحدة ، وهي القرية . كما أن الكاتب في أثناء عرضه للحدث وتبنته لراحل نموه ، يصف الطبيعة الريفية وحياة الفلاحين ، ولكن وقوفه أزاء الطبيعة ليس وقوفاً مقصوداً لذاته ، بل أنه « يماشى الحادثة في الخطو والتمو والتحول » حتى تكاد تحس أن هناك تجاوباً بين الطبيعة والحادثة » (٩٤) .

اما القصتان القصيرتان اللتان كتبهما هيكل في هذه الفترة ، فقد نشر الأولى في (الهلال) فبراير ١٩٢٦ ، والثانية في (الهلال) ايضاً ، عدد أبريل ١٩٢٦ .

ولا نعجب اذا نراه يتخذ من الريف موضوعاً لهما ، ولو انه واصل انضرب على هذا المنوال ، لا يصلح دون شك الكاتب المتخصص في دراسة هذه البيئة ، ان في قصص طوال او في قصص قصار ، على نحو ما نجد تخصص نجيب محفوظ في حصر قصصه الطويلة في البيئة المتوسطة التي تسكن الاحياء التواضعة في المدينة .

وإذا ما نظرنا الى القصتين وجدنا اختلافاً كبيراً بينهما في التناول وفي طريقة العرض وفي الحوار وفي رسم الشخصوص ، عما كان طابع هيكل في (زينب) . وإن دل هذا الاختلاف على شيء فانما يدل على تطور الحياة والأدب والفن نحو مثل عليا اسمى وانبل ، ونحو الواقع المعاش ، لا الخيال والوهم . فنان هيكل في القصتين ليس هو المصور الشاعر المبدع ، ولكنه الكاتب الواقعى ، والمحلل النفسي ، الذى يدخل الى اعمق الشخصية ، فبحال نفسيتها ، ويعطينا صورة لانعكاس صراعها مع التقاليد ، وأثر هذا الصراع في نفسية الفرد .

ويتحبب هيكل شخصيه فيها من الواقع ، ويلبس الاحداث ثياباً واقعية ، ولا يحفل بالمشاهد الطبيعية ، والمناظر الريفية . لذا فنان اللوحات

(٩٤) (فجر القصة المصرية) يحيى حق . ص ٩٨

الراهيبة الجميلة لا توجد ولا يعطيها عنایة تذكر تدر عنایته بالمشكلات
الحقيقة الموجودة في الريف والقرية المصرية .

والشخصيات الرئيسية في القصتين يعرفها هيكل معرفة حقيقة ، او انه
رأها بالفعل وراقت بتطور حياتها .

فبطل قصته الأولى (حكم الهوى) صديق ريفي ، كريم ، شهم ،
في قرية من قرى مديرية الغربية ، كان هيكل يقضى عنده أسبوعا من كل
عام . و (للشيخ حسن) عرفه هيكل من بين من عرف الناس الطيبين
الذين يعظون أهل قريته ، فيتبعه في حياته حتى النهاية المؤلمة التي وصل
إليها ، فرثى له وتالم لحاله .

وهو في قصته الأولى يقدم لها بحدث بسيط يمهد لتطور باقي الأحداث
في القصة . والقصة كثيرة الأحداث وكانتها مختصر رواية . وهذا ضعف
فيها ، بما أتاه من تأثره بالفن الروائي . حيث يرى الكاتب صديقه الريفي
وقد احاط أبناءه الثلاثة بخان وعطاف زائدين ، ويغالى في ذلك مغala
أدهشت الجميع ، ويتجلى هذا الحب حينما يقع ابنه الأوسط مغشيا عليه وهو
يشاهد رقص الخيل في الدار ، فينزعج الآب ، ويدهش الكاتب لذلك ،
وينتهز فرصة خلوه معه فيسأله سر حبه على ابنائه إلى حد المبالغة ، فيجيبه
الصديق الريفي « لقد قضيت طوال السنين من حياتي في شجن وهم حتى
أبيض شعرى وشباب مفرقى ، ثم انقضى الهم والشجن بعد أن بلغت ما أردت
وكانت ثمرة ذلك هؤلاء الأبناء الذين ترى . أفتراني بعد ذلك مغاليا اذا بلغ
عندى جهنم الجنون ؟ (٩٥) » .

وتكون هذه الاجابة مفتاحا للقصة ، اذ يناسب البطل الحقيقى في سرد
أحداثها :

« أحب وهو فتى ابنه جار له كانت تصفره بستة أعوام ، وبمضي الأيام
كان الحب ينمو نيزداد احساسا يسلطانه عليهم ، حتى انهم كانوا لا يلتفيان
الا على موعد للقاء ، وما أن عرف والد الفتاة ذلك حتى احتجز ابنته عن
الخروج من الدار .. فهاله ذلك وفك فى الاستعانة بعجز تردد على بيتها ،

(٩٥) (المهرجان) فبراير ١٩٢٦ قصة (حكم الهوى) ص ٤٦٦

حيث دبرت له خطة بمقتضاهما يلتقي ومحبوبته ، في فترة ما بين المغرب والعشاء كل ليلة ، لحظة ان يكون ابوهاما في المسجد يصليان . وظلا كذلك مدة قاتعين بذلك السويعه ، مستمتعين فيها بكل ما تحويه من سعادة .. وباتى ابوها ذات ليلة قبل انتهاء الصلاة عدما ، وقد بلغه من أمر الفتاء ما بلغ ، فلا يجدها ، وتهرب العجوز اليها ، ويفكر الفتى في اتخاذ الموقف بأن يحتجزها حتى يلحق باليها في المسجد ، ويذهب الى والد الفتاة ليخطبهاما في الليلة نفسها ، ويتم ذلك فعلا ، وقد التهمست أنها لها سببا أنها كتلت تستحم . ولكن والد الفتاة لا يقنع بهذه الحجة ، مما يدفعه الى رفض تزويجها منه ، لمجرد احساسه بأن الام والفتاة مرتاحتان مثل هذا الزوج .. غير ان الفتى يتصدم في حبه ولكنه لا يستسلم للهزيمة ، فيحاول بمختلف الوسائل تنفيذ مأربه ، ويدخل خلسة الى الفتاة ذات مساء متسلقا جدار البيت ، فيفاجئها وأمها ، لكنهما تتوسلان اليه ان يتبيّن عاقبتة ذلك ، وما يترقب عليه من فضيحة تلحق بالفتاة ، اذا اطاعته وهربت معه ، ولا يجدها صادقة في حبه ملخصة له ، يغير من راييه عسى ان يصل الى حل آخر للمشكلة .

وبعد أشهر يزوجها ابوها من احد أعيان القرى المجاورة ، فتسوء حاله ويزوجه ابوه بابنة عمدة اكبر البلاد المحبيطة . ويقيم له عرسا نادر المثال ، كى ينسيه صاحبته الأولى بما تتمتع به العروس من ذكاء وجاذبية وخفة روح .

ويحدث ان يزمع ابوه وجاره – والد الفتاة – على الحج ، وتتأتى صاحبته لتدعي والدهما ، فيلتقى بها سرا في ليلة البرزة ، وتلومه على نسياته ايام ، وتحس بكلامها العذب ما كان كامنا في جوانحه من حب ، فيحس وحزن الغمier اذ يجدها حافظة للود ، متذكرة للمهد ، فيصرح بأنه سوف يفعل المستحيل من اجل اعادتها له زوجة .

وتعييه الحيل ، بعد ما ذهب الى زوجها لعله يطلقها ، فيلجا الى المحكمة الشرعية ويرفع دعوى على الزوج بأنه طلق زوجته ، وبعد مجھود مضن تحكم المحكمة بالتفريق . غير ان الحكم كان من غير حق ، مما جعل زواجه بها محرما . وهنا يهرب الى الزوج مرة اخري اخيرة ، واعترف له بحبهما ، فطلقها الزوج ثلثا ، وأصبحت بذلك حلالا على الفتى وتزوجها ، فأنجب منها ثلاثة ابناءهم الذين يحنون عليهم ، اذ رآهم بعد ان شقى وكابد الاهوال .

فالحب هنا هو المنتصر ، فقد جعل له الكاتب زمام الحكم في دور النساء حتى تغلب على التقاليد الموروثة ، والعادات الريفية التي تحول دون المحبين . اذ انه حطم كل تقليد رجعي وحاول النساء عليه .. فالبطل هنا ايجابي وليس سلبياً كحامد في (زينب) ، كما ان الفتاة تخطف عن زينب ايضاً في أنها تستجيب لحبيبتها ونعتبر لشيء ، وتضرب التقليد عرض الحائط بالتقاليد ، حيث تلقى سراً به وهي فتاة ، وبعد الزواج أيضاً .. والفتى لا يستسلم للقيود ولا يقف جاماً أمام رفض الآباء تزويجه بمن يحبها قلبه ، فيخاطر ويذهب ليلاً إليها ، وأن كان في هذا العمل مخاطرة بحياته فإنه يدل على ايجابية البطل في تعامله مع الأحداث . بالإضافة إلى أنه يثير على المجتمع الذي قيده بنظام وعادات معينة ، فهو لا يرضي بأن يعيش طبقاً لارادة والده في ظل الزوجة التي اختارها له مما بلغت من الجمال والرقابة والذكاء . ويقارن بينه وبين صاحبته التي تبدو عالية النفس لأنها مبنية على حبه بينما هو كاد ينساها ويذوب في الحالة الجديدة التي ارتضوها له :

« هذه السيدة امامي تبلغ من علو النفس هذا المبلغ ويكون جهادى أنا أن أسلد على ما تذكره الساعة حجاباً كثيفاً وأنسى مواثيقى وعهودى وأنسى قلبي وروحى وأنسى ما في الحياة من جميل وعظيم وارضى ذلك العيش السخيف الذى البسونى .. كلا : لابد من استعادة هذا الماضي ولو ضحيت الحياة في هذا السبيل (٩٦) .. » .

فالبطل ايجابي ، والبطلة ايجابية ، ويحاولان الصراع مع التقاليد والعادات التي تحكم في مصائر الناس في القرى . ولكنهما يتغلبان في هذه القصة ، لأن الكاتب بطبيعته ثائر على الأغلال التي تقيد حرية الفرد ، ولأن الحياة تحولت إلى مرحلة جديدة ، السيادة فيها للفرد ، وشخصيته ، وأماله . والقصة الثانية ، (الشیخ حسن) ، يصور الكاتب فيها لوناً آخر من التوان الصراع النفسي ، بين عاطفة الآبوبة وتقاليد الجماعة ، ونتيجة هذا وأثره في نفسية الفرد .

فالشیخ حسن رجل قوى حياته بين أهل القرية وضرب المثل في كمال الخلق وصدق الإيمان ونمو النفس ، يعظ الناس ويعلّمهم بعد كل صلاة ،

(٩٦) (المهرجان) فبراير ١٩٣٦ . ص ٤٧٣ .

مما جعل خاصة أهل القرية وعامتهم يحترمونه ويجلونه وبطرا على حياة الشيخ حسن حدث يغير من سعادته وهنائه ، حيث تموت زوجته تاركة له ابنة وحيدة في العاشرة من عمرها (فاطمة) ، فائز الشیخ حسن ان يظل الى جوارها يرعاها ويبقى لها وسائل المتعة والراحة موضا عن زوجه .

وكانت (فاطمة) تمتاز برقه وديانته وجمال وذكاء نادر ، وكلما تتابعت السنوات ازداد جمالها وطفت قلتتها وازداد ابوها تعليقا بها وجعلها خير صديق له .. وقليل ما كان يسمح لها بمغادرة الدار الا تحت جفح الظلم وفي رقابة من عمتها .. وسحر بجمال (فاطمة) غير واحد من اقاربيها ، فكانت كلما رأت أولئك المسحورين يتملقونها ازدادت ثورة جسدها التي لم تجد من سلطان العقل ما يكبح جماحها . لذلك لم تطل مقاومتها ابن عمها لابيها ، له ما لابن عمه من مظاهر الورع والتقوى .. ومرت على هذا الحادث اسابيع ، فبدا على صحتها من التغير ما ادخل الريبة في نفس الشيخ حسن ولم تمض غير أيام حتى كان هذا الخبر حديث اهل القرية رجالا ونساء ، فانقطع الشيخ حسن عن معاشرة الناس وعن الذهاب الى المسجد ، وارتسمت على جبينه تجاعيد الهم والالم ، وغارت عيناه ، وتملكته فكرة القضاء على فاطمة .

ويبدأ المصراع النفسي الداخلي في أعماق الشيخ حسن .. فعاطفة الابوة تحول دون اندفاعه ليظهر بالدم المراق دنس العار ورجسه .. وتقاذف الجماعة وفطرتها تنايه بأن لا سبيل الى الخلاص من العار الا بالخلاص من ابنته .. ويملك هذا المصراع عليه لب وفكرة وشعوره جميعا ، ويؤثر ذلك في صحته فيزداد كل يوم نحوا وضفنا .. وكان كلما تغلبت عاطفة الابوة على فطرة الجماعة في نفسه ، اشتق على نفسه هو ورثي لحاله .. حتى اذا ما تخيل فاطمة ارتسمت امامه صورتها ساعة ثورة ملائى الخصب في جسمها الشاب البدين ، وساعتها يغيب فكره ، ويزول عطفه ، وتتباه عقائد الجماعة تتحكم فيه وتعيث به وتجعل منه حيوانا مفترسا يريد ان ينقض عليها .. فتستحكم به فكرة ان لا سبيل الى محو العار الا بمحو مصدره .. ولم يرض خياله المفترس الا ان يذبح فاطمة ذبحا ، ويشوه وجهها ويقطع اوصالها .. وينفذ خطته في وقت احتمت فيه فاطمة بالنوم .. فانهال عليها ولم تستطع الدفاع عن نفسها ..

وكانها قد ارتحت نفس الشيخ حسن واطمأن ضمیره بعد ما اشفع القضاء على أمره وبراءه . لكنه لم يبق في القرية ، وقد أخذت تتاباه اطوار غريبة ينقطع فيها عن معاشرة الناس ، ذاهلا طورا ، هائما أخرى ، واقترب هياجا آخر بالاعتداء على الناس فانتقل إلى مستشفى المجاذيب .

وقد نجح الكاتب في تحليله نفسية الشيخ حسن نجاحا ظاهرا ، وتطور به منذ اللحظة التي وقف فيها عند الخبر ، إلى لحظة ندمه في المستشفى يذرف الدمع سخينا على ابنته التي قتل وزوجته التي اتهمها بارتكاب الخطيئة ظلما .

وتتحقق صور الطبيعة من القصة تماما ، فهو يسلط الأضواء على نفسية الشيخ حسن ، لأنه هو الهم في القصة ، لذا نراه يقف عند تصويره الشيخ حسن واحساسه وتصرفاته وانعكاسه هذا كله على علاقته بالناس . فهو يصور لنا الشيخ حسن قاصدا المسجد ثم مررتا عنه لاحساسه بأن عيون الناس ليست الا سياطا تنهى إليه ما ارتكبه فاطمة من اثم :

« وارتدى الشيخ جبته وليس عباءته وعمامته ومركتبه وخرج قاصدا المسجد ، لكنه ما لبث ان اقترب منه حتى شعر كان شيئا يصده عنه . فقد خيل اليه انه اذا تخطى بابه فسيجد جه من فيه جميعا بنظرات الاشفاق او الاذلاء او الحقد وستبدو هذه المسانى في حدق تلك العيون المتجمدة نحوه واضحة ناطقة تحترم نيات قلبه وتتفذ الى اعماق نفسه . فكر راجعا كائنا يزيد العود لداره . لكنه عرج بدافع من وجданه لاشعور له به ولا حكم له عليه اول منعطف يسني به بين المزارع . وهل في الدار الا الاثم والعار ؟ وهل الدار اقل لياما له من نظرات المصلين ؟ وساقته قدماه الى شاطئه غدير قامت حوله اشجار كسا المفيض اوراقها الخضر ثوبا قتاما لا يخلو من بهجة ، فانعطف والشاطئ حتى بلغ مصلى بعيدا عن السكة الفامرة بالناس والدواب ... وهنا لك القى بنفسه فوق الحلفاء المفروشة بها ارض المصلى وعاد الى مثل ما كان فيه في الدار من ذهول (٩٧) ... » .

ويبدع في تصويره الصراع النفسي في نفس الشيخ حسن ، وانعكاس هذا الصراع على حياته ، فيتتحول من الرجل المدين الذي يهتمي بهديه القرويون ، الى مرتكب الجريمة الذي يتحاشاه كل الناس ، ومن ذلك

الشيخ الهدى الادع قرير العين ، الى انسان مضطرب تلق مفترس ، ينسى ما للابوة عليه من حق ، وما للدين عليه من واجب مشروع . . . وهو لا يتعاطف مع الشيخ حسن ، لسبب بسيط ، وهو انه منهزم للتقاليد ولنظرية الجماعة ، بينما الكاتب ثائر على مثل هذه العادات « ويعد ما انفصل الرأس عن الجسم لذلـىـهـاـ الحـيـوـانـ المـفـتـرسـ أـنـ يـشـوهـ ذـلـكـ الرـأـسـ وـذـلـكـ الـجـمـعـةـ وـماـ يـزـالـ دـمـهـاـ حـارـاـ تـفـجـرـ بـهـ شـرـاـيـنـ تـلـكـ الضـحـيـةـ التـىـ أـرـدـاـهـاـ الـجـمـالـ وـالـهـوـىـ (٩٨) » .

فهو يصف الشيخ حسن بأنه حيوان مفترس ، يرى في الجريمة التي ارتكبها فرضا يجب عليه أداؤه ، ويصف (فاطمة) بأنها ضحية هذا الوحش المفترس ، وضحية التقاليد التي تسسيطر على الفرد وتغلله بقيود من حديد ، ويلتمس لها العذر في تربيتها . ويدعُب الى ان ذلك كان رغم عنها ، فهى جليلة وجذابة ، وجسدها يتور باستمرار ، في الوقت الذى وقف فيه عقبتها مكتوف اليدين غير قادر على التصرف حيال الثورة الجسدية لدى الفتاة ، فلم يتطلع كبح جماحها ، يقول : « ولكل ثورة نفسية لاتجد من سلطان العقل ما يكبح جماحها انفجار لا وسيلة لمقاومته الا اذا استطعت منع انفجار انجل الناشر جوفه ببخار ما نفث النار ثورانا لذلك لم تطل مقاومتها ابن عم لابيها (٩٩) . . . »

والقصة بعد ذلك تسير في خط سير واحد ، لا تخلله مواقف طويلة لا شأن لها بالحدث او الشخصية او المقدمة كما هو الحال بالنسبة لزبيب حيث انطلاق الكاتب في الحنين لوطنه يظهر بشكل لوحات فنية تتخلل القصة متکاد تطفى على سير الحوادث .

ومهمـاـ يـكـنـ مـنـ شـئـ فـانـ هـاتـيـنـ القـصـتـيـنـ تـدـلـانـ دـلـالـةـ وـاضـحةـ عـلـىـ تـطـوـرـ فـنـ القـصـيـرـ نـحـوـ الـوـاقـعـيـةـ ، عـنـدـ كـاتـبـ التـرـمـ المـنهـجـ الروـمـانـسـيـ فـيـ اـوـلـ قـصـةـ فـنـيـةـ فـيـ اـدـبـناـ الـحـدـيـثـ . وـبـداـ مـنـ مـقـارـنـتـاـ لـهـاتـيـنـ القـصـتـيـنـ بـاسـلـوـيـهـ فـيـ روـايـتـهـ الـاـولـىـ ذـلـكـ الاـخـلـافـ الـفـنـيـ فـيـ التـنـاـوـلـ وـالـوـصـفـ وـالـمـعـالـجـةـ وـاـخـتـيـارـ الـاـحـدـاـثـ الـتـىـ تـعـكـسـ زـوـاـيـاـ الـمـجـمـعـ الـرـيفـيـ وـمـاـ يـعـتـمـلـ فـيـ جـوـاتـهـ مـنـ خـفـاـيـاـ وـمـاـ يـطـوـيـهـ اـبـنـاؤـهـ فـيـ اـعـماـقـهـمـ مـنـ اـسـرـاـرـ .

(٩٨) البـلـلـ - اـبـرـيلـ ١٩٢٦ـ . قـصـةـ (الشـيـخـ حـسـنـ) صـ ٦٧٧
(٩٩) المـصـدـرـ الـمـسـابـقـ صـ ٦٨٢ـ .

يرد ذلك الى المزعزع التحليلي الذى سيطر على اسلوب هيكل فيما .
ولا عجب في ذلك ، فانه تميذ مخلص لامام المدرسة التحليلية الواقعية ،
ومنشئ الجيل الجديد في مصر ، ومن ابرز رجال تلك المدرسة التي التفت حول
الأستاذ احمد لطفى السيد ، بنزعته التحليلية ، واتجاهه الواقعى ، الذى
كان من شأنه ان يصد موجة الرومانسية المفرطة التي ظهرت في كتابات
الكتاب والقصصيين قبيل ثورة ١٩١٩ ، والتي كانت طاغية على الادب
المصرى آنذاك .

وينضم هيكل بهذه النزعة الى جماعة (المدرسة الحديثة) التي تولت
قيادة الادب المصرى في ميدان القصة والمسرحية ، والتي كانت « تحليلية
واقعية في اتجاهها الفنى تماماً كمدرسة لطفى السيد ولكن كانت أغراضها
وقدنا على النهوض بادب القصة وفن المسرحية » (١٠٠) .

ونجد الاتجاه نحو اتخاذ الريف المصرى ، والقرية المصرية ، موضوعاً
للقصص القصيرة ، عند كاتب شاب ، تأثر بهيكل ، وحاول أن يترسم خطاه
في هذا السبيل ... قرأ في الادب الفرنسي والانجليزى ، ودرس الحقوق ،
وظهر تأثيره بدراساته القانونية في قصصه ، وأقبال على كتابة القصة القصيرة ،
مستراً بها ومنتخراً بكتابتها .

نقد أصرر محمد شوكت التونسي مجموعته القصصية (في ظلال الدموع)
وهو في الثانية والعشرين من عمره ، وكان في السنة النهائية بكلية
الحقوق .

وقل ان نجد ذكراً لهذه المجموعة في البحوث الأدبية التي تعرضت
لدراسة فن القصة في مصر . حتى تلك القائمة التي اوردها المستشرق
« هنرى برييس » عن القصص والروايات التي ظهرت في العربية الى سنة
١٩٣٦ في مجلة (حوليات معهد الدراسات الشرقية) التي تصدرها جامعة
الجزائر ، والتي جميع فيها كل ما صدر في هذا الفن لم نجد لمجموعة
محمد شوكت التونسي أى اثر ، على الرغم من أنه كتب حيناً في (السياسة

(١٠٠) (ترقيق الحكيم) د . اسماعيل ادهم - ابراهيم ناجي - دار سعد
٢٨ ص ١٩٤٥

(الأسبوعية) ، واقتني أثر الدعوة الى الأدب القومي ، المعبر عن البيئة المصرية والواقع المصرى ، كما انه كتب قليلا من القصص المترفرفة في مجلة الجامعة التي كان يصدرها محمود كامل المحامى (١٠١) .

وفي هذه المجموعة يختار الكاتب شخصه من الطبقات الدنيا في المجتمع وهم اما ريفيون يعيشون في القرى ، ويلتزمون بما فيها من عادات ونظم وتقاليد ، وهذا هو الفالب ، او ريفيون نزحوا الى المدينة فحاولوا التتبع بجديدها ومدنيتها ، وكثيرا ما كانوا يخفقون عند امتصاصهم للمناخ الحضاري الجديد ، فيرتدون الى موطنهم الاصلى في القرية ، حيث الهدوء والوداعة والعلاقات الطيبة .

والكاتب في كل هذه النماذج يحاول تعمق نفسيات شخصه ، وتحليلها في اسلوب شاعري رقراق ، وفي لغة عربية سليمة .

والقصة القصيرة عند محمد شوكت التونسي تخضع في بنائها للتقسيم الثلاثي المعروف في الميدان الروائى ، فتحدها بداية ووسط ونهاية ، ولكن لغة الكاتب وشاعريته ، وتناوله بعض الجوانب الحبيطة بالحدث او الشخصية ، التي من شأنها ان تبعد القارئ عن متابعة خط سير الحدث الرئيسي ، قد توحى بأن القصة لا تخضع لمثل هذا التقسيم . مثل ذلك القصة الاولى من المجموعة حيث يصور الكاتب حياة عثمان احد الضائعين في متاهة الحياة ، فيفرغ تفاصيله وشقاوته في كاس (السبرتو) الذى يظل كجرعه بقروش ثلاثة يتلقاها اعنة من الحاج خالد الذى آواه فى داره ، وخصوص له حجرة يقضى فيها ظلام ليته .. لكن قلبها يحس بوجوده ، فيخفق بحب ابنته ولى نعمته المتزوجة ، والتى تكره زوجها ، فتبادله هي الاخرى نفس الشعور ، في خفية وستره ، وتظهر انسانية هذا الضائع (عثمان) حينما يحدث ثمة شجار بين عمدة القرية وبين زوج محبوبته ، تكون خاتمه ان يسحب الزوج بندقيته ويقتل عمدة القرية ، ويلجا خائفا الى داره ، وهنا يتقدم عثمان الى رجال الشرطة على انه قاتل عمدة (النوار) ، لانه أهانه وسلط عليه شيخ خفائه وهو في الحان يشرب الخمر ، ويعجب الناس ، وتعجب حبيبته وهى

(١٠١) انظر (الجامعة) العدد ٣٣ - السنة الثانية - ١٥ سبتمبر ١٩٢٢ ص ٢٤ قصة (الثالثة) بقلم محمد شوكت التونسي ، والمعدد ٤٤ أول ديسمبر ١٩٢٢ ص ٢٤ قصة (الدروس الاخير) ، والمعدد ٥٠ - ١٢ يناير ١٩٢٣ ص ٩ قصة (ينطلي الماضي) .

في نادتها مغروقة الدموع ، لأنها كانت تود مثل هذه النهاية لزوجها المكروه لا لعثمان الحبيب الوفى ، ويحكم عليه بالاعدام ، ولكنه يدرك حينئذ أنه أدى خدمة جليلة للناس الذين أحبوه وأكرمهوه وجعلوا له من بيتهم موطنًا ومسكانا والقصة أقرب إلى البناء الروائى منها إلى القصة القصيرة ، يجد الكاتب فيها متسعًا لاعطاء القارئ صورة لحياة الناس في القرية المصرية ، ويقدم لنا نماذج من الشخصيات القروية المعروفة . فالشيخ ابراهيم عمدة قرية (النوارة) أحدي قرى الصعيد ، له هيبيته ، وشخصيته القوية ، والحاج خالد ، رجل يفتح دواره لكل غريب ، لا يحرم السائلين . والشيخ عبد القادر فقيه المدرسة الأولية ، والشيخ عبد الحفيظ مأذون القرية ، ثم ينقل للقارئ صورة لمناقشتهم وآرائهم حول المشكلات التي تجد على حياتهم في القرية .

والقصة الثالثة في المجموعة (تحت الصفافة) (١٠٢) تدور أحداثها هي الأخرى في أحدي القرى المصرية (الفرايحة) ، والقائمة على الشط الغربي للنيل العظيم ، وهي ترسم ببروقراطية العمدة ، وتحكمه في مصائر الناس في القرية من ناحية ، ومن ناحية أخرى تقف عند الأثر الناتج من عدم الوفاء بين المحبين ، ونجد هنا الرجل هو الذي يتثبت بوعده ويوفى به ، بينما المرأة هي التي تخونه وتغدر به . دخلال تطور الحدث في القصة تلتقط ريشة الكاتب بعض مشاهد من المعارك الحربية التي دارت رحاتها بين الالمان والإنجيز ابن الحرب العالمية الأولى ، ليوقتنا عند المأسى التي كان يلاقيها أبناؤنا في تلك الميادين .

ويكاد تكون هذه القصة هي ثاني قصة قصيرة تصور جانبًا من جوانب الظلم والقسوة الذين شاعوا ابن الحرب العالمية وما لاقاه الإبراء من إبناء القرى في ميادين القتال من قتل وتشريد .

والقصة من ناحية أخرى تصور صراعاً قام بين الشيخ سلام عمدة القرية وبين « صقر بن زيدان » الشاب المكافح الذي يشقي ويعرق كى يجمع لنفسه ثروة تحميته من الفقر وال الحاجة .. فقد كان العمدة أعرج ، دفعه عرجه إلى التسبب في إيذاء الناس خاصة الأقوياء من الشباب ، فانتخذ ذريعة لابعادهم عن القرية أن يدفع بهم إلى هاوية (السلطة) والخدمة في الجيش

(١٠٢) انظر القصة - ص ٨٠

ويكون ضحيته صقر بن زيدان الذى يحل لنسا الكاتب نفسه بعد عودته وقد أصيب في عينيه ، ويتعمق شعوره وأحساسه بفقدان الثقة في الناس ، وقد رأى تحول حبيبه عنه إلى إنسان آخر ، فتردداد حياته يؤسساً وينتقله يأس مرير ، ويتضاعف أيامه وقمعته بشرب عامل جديد إلى نفسه كاد يحطمه ، وهو عامل الشك في كل ما يحيط به من الناس والأشياء .

ويحاول الكاتب في هذه القصة أن يقف عند الصراع النفسي الداخلي في أعماق (صقر) وسيطرة الوساوس على فكره ، واضطراب خاطره .

ولئن أكثر الكاتب في هذه القصص التي تدور في القرية من التعليقات ، والأحكام الجانبية ، والتفصيات التي تخلل السرد ، فإنه وفق في غيرها من الناحية الفنية . فقصته (الشرف الرفيع) لم تطل من ناحية الكم ، والحدث فيها متطور ، إذ سلط الأضواء على جانب واحد من جوانب شعور الشيخ عمران ، مركزاً بقوّة على هذا الجانب ، منتخبًا من الألفاظ ما يؤدي المعنى ويوحي به .

وتسمى قصته (غداً) (١٠٣) من الناحية الموضوعية ، وتتلذذ بوضوح على اعتداء الكاتب بصراع الخير والشر في أعماق النفس البشرية ، وتطاحن بني الإنسان في سبيل المادة ، ومجازرهم في ميدان الطمع .. ولو لا حشده البعض تشاهد الواقع ، وذكره لجزئيات تتصل بالمكان والجو لعدت القصة من أسمى القصص الفنية القصيرة التي ابتكرت في الثلاثينيات من هذا القرن .

ويلتزم الكاتب في قصصه ، وفي عرضه لموضوعاته المنهج الواقعى الذى ساد اتجاه القصص القصيرة في هذه الفترة ، ولكنه يحاول صبغ واقعيته بصبغة تحليلية ملوءة بالعاطفة . ومن هنا كانت واقعيته غير جافة تقوم على وصف المؤس والشتاء ، وتكثر من السخرية بالاغنياء ، أو تتجول في الأزقة والحوالى ، ولكتها واقعية فيها عاطفة وفيها إنسانية ، تعتمد فيما تعتمد عليه إلى جانب التحليل ، على الالهام أو ما يسمى (بالفرزرة الأدبية) وهي « حس خيالى » مشوب بشيء من الالهام الغريزى ، « فالواقعية تتحمل شيئاً من الخيال ولكنه ليس الخيال المطلق ، بل خيال الاحلام الذى يعيش فيها

(١٠٢) انظار (القصة) - ص ١٢٠

الأديب بين اليقظة والحلُم ، يرى في يقظته ما رأه في أحلامه .^(١٠٤)

وربما كان لجوء كاتب القصة إلى الخيال ضروريًا حينما يرمي إلى جلاء حالات نفسية خاصة ، أو إلى الإفشاء بآراء ذاتية تمس أعماق النفس التي يصعب على اللغة الاحاطة بها . هذه الآراء تخص حائق كثيرة تقوم على حدود ما بين الوعي واللاشعور ، وما إلى ذلك من المشاعر العجيبة التي لا توصف إلا عن طريق الإيحاء بها ، فليجأ القاص حينئذ إلى اثارة صور خيالية تثير المشاعر وتوحى بالحالات الغامضة الخبيثة في أعماق النفس .

مثلاً شخصية نور في قصته (غداً ...) شخصية خيالية قد يندر وجودها في الحياة الواقعية ، ولكن الكاتب أضفى على نشأتها وظروفها صفات واقعية ، بحيث أصبحت أداة طيبة في يد رجل شرير يستخدمها لأغراضه الدينية ، حتى إذا ما تغيرت الظروف التي جعلتها شريرة ، نجدها تتکيف بالملابس الجديدة ، وتتأقلم معها ، على الرغم من تصر المدة التي في الجر الجديد . وهو يريد فيها هذه النفسية بمؤثرات خارجة توجه سلوكها حالتين مختلفتين ، تتأثر فيها هذه النفسية بمؤثرات خارجة توجه سلوكها وتبدل من تصرفاتها ... ولكنها لا يستمر في خياله ، إذ يكبح جماحه بويع ، ميجمل نهاية نور طبيعية وهي العجن بعد اصابتها بلوحة عقلية ، كما تنتهي حياة راشد بك الكهل ، نهاية طبيعية أيضًا . فما دام قد وقع في يد مجرم قاتل ، فلا مناص من سفك دمه بغية تحليل نفسية القاتل والغوص في أعماقه .

وشخصية عثمان في قصته الأولى ، شخصية قليلاً مانجدها في البياث الريفية ، لذا جعله الكاتب نازحاً من المدينة ، مثلاً للضياع ، وفقدان الأمل في الحياة . ويتصرف تصرفات عجيبة ، غير طبيعية . ويقع في حب رومانسي مع ابنة ولی نعمته . ونکن الكاتب يريد تعمق نفسية عثمان واستبطانها ، فيجيئ ما بداخليها ، ليوضح الفارق بين ما يبدو عليه الناس ، أو بعض الأشخاص في ظاهرهم ، وما هم عليه فعلاً في بوطنهم ، اذ انه محب مخلص لولى نعمته وكل ما يتصل به من قريب أو بعيد ، فيقدم نفسه عوضاً عن زوج ابنته مضحياً ، وفي هذا العمل مثالية نادرة الوجود .

(١٠٤) (الواقعية وأثرها في الأدب الحديث) فصل من مجلة كلية الآداب م ١٦ ج ٢ ديسمبر ١٩٥٤ للدكتور أيمن أبراهيم سلامة ص ١٥ .

وباستعراض قصص محمد شوكت التونسي ، تبدو ظاهرة أخرى تتصل بالأداء والتصوير ... إذ تغلب على قصصه شاعرية في الأداء والتصوير ، وتسري فيها موسيقى خفية ، تجعل قصصه أقرب إلى العمل الشعري حينما تحل المشاعر أو تصورها ، وحيثما يصف الكاتب الطبيعة بعناصرها وجزئياتها ويخلط هذا الجو المشحون بنفسية شخصه مما يساعد على خلق المناخ الفني في القصة .

ويدفعنا هذا إلى الظن بأنه متاثر برائده هيكل في هذا الاتجاه ، حيث تتردد النغمة الشعرية في (زينب) كثيراً في السرد ، والوصف ، والوقف عند مناظر الطبيعة وجزئياتها .

فنـى قصة (تحت الصنفاصـة) نـجـدـه يـصـفـ الطـبـيـعـةـ بيـنـ لـحـظـهـ وـأـخـرـىـ ، حتى أنه حينما ينتهي بـ (مـقـرـ) المـطـافـ إـلـىـ الـمـوـتـ يـحـدـثـ ذـلـكـ تـأـثـيرـ فيـ عـنـاصـرـ الطـبـيـعـةـ وـالـمـكـانـ الذـىـ طـالـلـ إـلـىـ اـخـطـلـ فـيـ بـحـبـيـتـهـ «ـ وـسـارـ النـسـيمـ وـرـاءـهـ مـوـسـوسـ فـيـ أـذـنـ الطـبـيـعـةـ وـالـفـضـاءـ وـالـوـادـيـ أـحـادـيـثـ النـشـوـةـ ..ـ وـتـرـنـحـ الصـنـفـاصـةـ العـجـوزـ شـاقـطـ الـأـورـاقـ فـيـ رـفـقـ وـلـينـ ، وـسـقـسـقـتـ الـعـصـانـيرـ فـيـ صـخـبـ وـضـجـةـ ..ـ وـمضـىـ الزـمـنـ فـيـ اـعـطـافـ ذـلـكـ الـيـوـمـ جـبارـ الـخـطـوـةـ غـرـ حـافـلـ وـلـاـ مـتـعـشـ بـمـثـلـ هـذـهـ الـأـثـلـاءـ الـمـتـاـثـرـ مـنـ جـسـمـ الـإـنسـانـ » (١٠٥) .

ويصف التونسي الطبيعة من حول مقر ويجابيه سعيدة التي تحبه وتبه به :

«ـ وـكـانـ صـقـرـ فـيـ هـذـاـ الـوقـتـ فـيـ الـفـيـطـ ، وـقـدـ اـنـتـحـ نـاحـيـةـ شـجـرـةـ الصـنـفـاصـةـ الـعـجـوزـ الـمـهـدـلـةـ الـفـصـونـ الـحـائـيـةـ عـلـىـ شـطـ النـيلـ ..ـ يـهـزـهـاـ الـهـوـاءـ خـتـالـمـسـ صـفـحةـ الـمـاءـ وـتـعـلـوـ فـيـقـطـرـ مـنـهـاـ مـاـ تـعـلـقـ فـيـهـاـ مـنـقـطـرـاتـ الـمـاءـ وـتـنـورـ عـلـيـهـاـ الـأـمـواـجـ نـورـةـ الصـدـيقـ الـمـادـعـ فـتـمـدـ إـلـىـ جـذـعـهـاـ ثـمـ تـرـتـدـ لـتـرـجـعـ فـتـمـدـ ثـانـيـةـ ..ـ وـكـانـتـ الـعـصـانـيرـ قـدـ اـسـتوـتـ عـلـىـ غـصـونـهـاـ وـاقـفـةـ ..ـ أـوـ آـوـيـةـ الـلـيـلـ وـكـوـرـهـاـ تـطـلـقـ زـقـزـقـتـهـاـ فـيـ صـخـبـ الـجـذـلـانـ ..ـ وـاـشـعـةـ الـشـمـسـ تـفـسـلـ كـلـ مـاـ فـيـ هـذـهـ الـأـكـائـنـاتـ مـنـ مـعـانـىـ الـضـعـفـ وـالـخـمـودـ (١٠٦) » .

والحق أن اهتمامه بعنصر الطبيعة يذكرنا بهيكل في (زينب) إذ شغلت

(١٠٥) (فـيـ ظـلـلـ الـسـمـوـعـ) صـ ١١٠

(١٠٦) (فـيـ ظـلـلـ الـسـمـوـعـ) صـ ٩٠

الطبيعة ولوحاتها جزءاً كبيراً منها . وقد يكون محمد شوكت التونسي متاثراً بهيكل في وصفه وفي أسلوبه ، الى جانب تأثيره به في الجانب التحليلي والمعاطفي اللذين أثرا عن هيكل في قصصيه التصريحتين اللتين عرضناهما ، وكلاهما حقوقى درس القانون ، وكلاهما قرأ الادب الفرنسي وتأثر (زولا و) (بلزاك) . وغيرهما . فضلاً عن الكتاب الفرنسيين الرومانسيين .

وكما أخذ على هيكل في (زينب) قطعه السياق ووقوفه حيال مشهد من مشاهد الطبيعة ، فاننا نأخذ على التونسي المأخذ نفسه في قصصه القصار ، فالقصة التصريحية لامجال فيها لمثل التوسيع والانضاضة في وصف الطبيعة ، حيث قادته هذه النقطة ايضا الى الاطناب في بعض المواقف ، والتعليق على الاحداث (١٠٧) وحشد افكار جانبية ذاتية .

(١٠٧) انظر صفحات (٨٠ - وهو يصف النيل) و (١٢٨ - ١٢٩ وهو يصف الفجر) ، (١٤٦ وهو يصف شجرة أم الشعير) و (١٣٧ وهو يعلق على الحب بعد الكهولة) و (٦٧ وهو يعلق على شهرة شحاته الكمسارى) وغيرها .

الفصل الرابع

الوان أخرى من القصص القصيرة

(١) مقدمة

- طغيان المقصة القصيرة على النتاج الأدبي
 - موقفان متضادان من المقصة القصيرة
 - تشابه واختلاف
- (٢) قصة « الرسائل المتباينة » سعيد عبد
- (٣) قصة « الصورة » بين الذاتية والموضوعية :
- حسين فوزى والذاتية المفرطة فى قصصه
 - يحيى حتى والصورة القصصية الموضوعية
- (٤) قصة « الحدث الغريب » :
- عبد الحميد سالم « صور » ١٩٢٨
 - كامل كيلانى « مختنان القصص » ١٩٢٩
- (٥) قصة « الخبر المثير » :
- حسين سعودى - أسرار الهوانم - ١٩٢٦
 - أسرار الدنيا - ١٩٢٧
 - كلعة أخيرة -

(١) مقدمة :

يشعر الباحث المتأمل في صحف ومجلات الفترة ما بين ١٩٢٠ - ١٩٣٣ أن القصة القصيرة أصبحت تطفى على الناج الأدبى ، وإن ثمة أسماء جديدة بدأت تظهر في ميدان الكتابة القصصية ، كما أن الكتاب الواعدين اخذوا يدركون خطورة الدور الذى تلعبه القصة بمعناها العام ، والقصة القصيرة على وجه الخصوص ، في حياة الأمة . وطالعنا في كتاباتهم آراء تتعلق بالقصة لم نكن نقرأ مثلها فيما قبل ذلك من تاريخ . فالقصة في نظرهم تصور مشكلات الأمة ، وتبين معاييرها ، وتعمل على تطهيرها طابعها .

ونادى آخرون من الكتاب بأنه ما دمنا في سبيل تكوين أدب مصرى ، لابد لنا من الاهتمام بفن القصة ، واجادته اجاده تامة ، والعمل على تشجيعه وتنمية المهووبين فيه من جانب الدولة والمسئولين ، ذلك أن العناية بتأليف القصة تخلق الأدب المصرى المنشود . فليس في الأدب من هو أقدر على اظهار صور الحياة وروح الجماعة من فن القصة .. فاما الاستعداد أو القابلية الى تأليف القصة فقد ظهرت نتائجه في بعض الكتاب الناشئين . فلم يبق إلا التشجيع . ولا تزال فنون الأدب الجديد التي تبرهن الاستعدادات الفكرية المصرية على التمكن منها في حاجة الى التشجيع .

وقد نصدق اذا قلنا ان القصة المصرية اذا ترقت في الأدب العربي على طريقة الروائيين الأوروبيين احدثت تأثيرها المحمود في سير النهضة المصرية .

وريما ساعد على هذا الوعى بدور القصة وفعاليتها ، انتشار الصحف والمجلات والدعوات الجديدة ، والافكار التي طفت تغزو ذهان الناس ، وما اسهمت به المدرسة الحديثة في سبيل اعلاء شأن القصة . كل هذا ادى الى أن ينظر القراء والأدب على حد سواء الى القصة القصيرة نظرة تختلف في كثير عن نظرتهم اليها في أوائل القرن .

وزاحت القصة القصيرة - في هذه الفترة - الرواية ، حتى تضاعلت قيمتها ، وتباطأت في السير قدما الى الامام ، وترك الميدان كلية للقصة

القصيرة . وإذا ما حاولنا احصاء الروايات الممتازة التي ظهرت في عهد الفترة لما تجاوز ذلك أصابع اليد الواحد على أكثر تغير (١) ، في مقابل مئات القصص القصيرة ، التي تختلف بلا شك في درجة نضجها الفنى ، حيث نجد أن القصة القصيرة تبلورت إلى حد ما وأصبح لها اعلامها المبرزون فيها والمعروفون بها ، بينما الرواية كانت في مرحلة التكوين .

ويدرك الكتاب وأعلام القصة ذلك الفارق الكبير بين الرواية والقصة القصيرة ، ويحاولون التماس الأسباب التي دفعت بفن القصة القصيرة إلى حد الكمال ، في حين وقفت بالرواية عند حد الخطوط الأولى . ويحدد أحمد خيري سعيد السبب في قوله : « اظهر ما طرأ على النثر العربي محاولة الكتاب المصريين تأليف القصة القصيرة وتاليف الرواية وبينما نجد توانيا في تأليف والاهتمام بها والاجتهاد في إ يصلها حد الكمال هو الذي دفع بالقصة في طريق التقدم ووقف بالرواية عند حد المحاولة الأولى أو أزيد بقليل » (٢) .

ويعني هذا من بعض الوجوه أن القصة القصيرة وجدت لها من الأعوان والداعمين والمقبولين على كتابتها عدداً من الكتاب لم تحظى الرواية بمثله . وطبعاً أن تجد القصة القصيرة من أقبال الكتابين الشيء الكثير ، لمانها من مميزات وخصائص تفرى الناشئين من الكتاب بمعالجتها .

ولم يقف المثقفون إزاء هذه الزيادة المطردة لشأن القصة التصصيرة موقفاً سلبياً واحداً ، بل انهم اختنعوا منها موقفين متعارضين تماماً التعارض : أحدهما يرفض تسلط الأضواء عليها ، وعدم العناية بها ، ولا جدوى الإبداع فيها . والآخر استقر في دعوته لها ومناداته الكتاب بالتزايم قواعدها والتشبّه فيها بالآلام الأخرى التي أولتها جل اهتمامها . وكانت لهذا الفريق الغلبة في النهاية ، والتى حوله من المؤيدين عدد كبير .

ويترسم الفريق الأول الأستاذ محمد عبد الله عنان . ونعجب إذ نجد له يقف من القصة القصيرة هذا الموقف ، وهو الذى كان يترجم للسياسة قصماً عن الفرنسية لموباسان ، وبول بورجييه ، وانساتول فرانس ،

(١) (رجب أفندي) محمود تيمور ١٩٢٨ ، و (الأيام) للدكتور طه حسين ١٩٢٩ ، و (حواء بلا آدم) لمحمود طاهر لاشين .

(٢) (الأخبار) العدد ٢٠١٠ - ٦ فبراير ١٩٢٨ مقال بعنوان (تطور الأدب المصرى الحديث) لاحمد خيري سعيد ص ٣ .

وفرانسا كوبيه ، ومارسل بريفو ، ثم ما لبث ان نشر كتابه (قصص اجتماعية ونماذج من أدب الغرب) ١٩٣٢

ولكته مع المame بالثقافة الفرنسية ، وتقديمه للنماذج الجيدة من قصص الكتاب الفرنسيين ، يحاول الاقلل من شأن القصة المصرية القصيرة ، حيث يقول :

« فهناك شبه حمى قصصية تطفى لدى الكتاب الاحداث على كل شيء ، فلا يكاد احدهم يفكر في كتابة شيء غير القصة او الرسائل التفصصية وهذه الآثار القصصية تنهال اليوم على جميع ادارات الصحف والمجلات وتشحن بها صحفها شحنا ، كائناً أضحي القصص كعبة الأدب في مصر ، وكائناً قد استكملنا كل مناحي الكتابة والبحث والفن ، فلم يبق الا ان ننقم القصص ، وان نخصه بأوفر جهودنا وثمرات اقلامنا (٢) » .

ويبدو من كلمته هذه أن القصة القصيرة كانت تطغى على كل نتاج أدبي ، وأن الكتاب الناشئين يقبلون عليها اقبالاً شديداً ، وفي هذا دلالة واضحة على مدى ما وصلت اليه القصة القصيرة في ذلك الحين من مكانة . لكنه ربما دفع الاستاذ محمد عبد الله عنان الى هجومه على القصة القصيرة نظرته الجادة الى الترجمة ، وحماسه لها ، فهو لا يعترف بجهود الشبيبة في مجال التأليف القصصي ، ويرى أن العمل الشاق المضني والمجدى في الوقت نفسه يمكن في الترجمة قبل كل شيء . ويعتقد ان تأليف القصص ليس الا الهروب بعيده من الترجمة التي تحتاج الى خبرة وثقافة وروية . من ذلك انتراه حين يصدر كتابه سالف الذكر يسنه من كتابات القصصيين المصريين ، ويصف القصص المصرية بأنها غثة وتفاهة لا شيء الا لأننا كما يقول :

« في عصر ترجمة ونقل .. وما زلنا بالاخص فيما يتعلق بفن القصص واتخاذه وسيلة لتصوير مناحي الحياة والمجتمع والأخلاق ، والمواطف ، في بداية البداية ... وكل ما يخرجه كتابنا اليوم من أدب القصة ، تافه غث ، عاطل من كل فن وخيال ، وابتکار حقيقي ... » (٤) .

(٢) (المسياسة الانسوبوعية) العدد ٢٧٢٢ - ٢٩ فبراير ١٩٣٢ مقال (الأدب التونسي يقطع حقه) محمد عبد الله عنان ص ٧ .

(٤) (قصص اجتماعية ونماذج من أدب الغرب) محمد عبد الله عنان ط ١ دار الكتاب المصرية ١٩٣٢ ص ٦ .

والاستاذ محمد عبد الله عنان يطلق الحكم هكذا عاماً وشاملاً ، اذ يحكم على كل النتاج القصصي بالزدادة ، وعدم الجودة ، فقط لانه يطلب من الكتاب اولاً الاقدام على الترجمة ومعاناتها . ولهذا السبب يبدو رأيه غير موضوعي ، فليس من المفروض أن يعمل الكاتب القصصي في بدء حياته مترجماً ، حتى يمر بمرحلة الصعوبة والخطر كما يسميها هو ، ثم بعد ذلك يبدأ في كتابة القصة . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن الاستاذ عنان لم يدرس كل ما كتبه أعلام القصة القصيرة في ذلك الوقت حتى يحكم على نتاجهم بالتفاهة والبعد عن الابتكار والخيال ، ولو أنه درس قصص محمود طاهر لاشين ، وأحمد خيري سعيد ومحمود تيمور ، ومحمد شوكت التونسي ، وغيره ، لتبيّن له أن هذا النتاج ليس من الممكن اطلاقاً اغفاله وعدم الورف عنه ، وقفة شاملة دراسة .

وكان طبيعياً الا يجد هذا الرأي المعادي لفن القصة القصيرة من الانصار من يحبذه ويدعوه اليه ، اذ سرعان ما تصدى لهذا الكاتب غير واحد من المتحمسين لفن القصة وخاصة ، وللادب القومي بصفة عامة . وحسن الموقف استاذنا الدكتور طه حسين حين دعا الى ضرورة الاهتمام بفن القصة ، والعناية بها ، واجادتها . ووجدنا نصاً لاحمد خيري سعيد يذكر فيه ذلك ، ويوضح لنا من هذا النص أن المعركة حول القصة القصيرة امتدت الى ما يقرب من عام ١٩٣٥ . يقول خيري سعيد من مقال له بعنوان (حول كتابة القصة) :

« نحن مع الدكتور طه حسين والآنسة مى من حيث العناية بالقصة والتوفّر على اجادتها والوصول بها الى الكمال تدريجاً لا طفرة .

اما صديقنا الاستاذ عنان ، فنرى عليه بلفت النظر الى الأدب الروسي ، وهو احدث الأدب الرفيعه واتصرّها عمراً . . . ذلك ان الروس لم يدعوا في الأدب جديداً قبل القرن التاسع عشر (او اخره لا اوائله) ولم يدعوا غير القصة . . فهم في الشعر والتاريخ وائب المقالات وما الى ذلك من فنون الأدب لا يمتازون عن آية امة ، لكنهم في القصة يقفون في المقدمة ، فهل بدع ان نحسن ما صنع الروس ؟ كلا ! » (٥) .

(٥) مجلة (كل شيء والمدنية) العدد ٤٧٩ - ٩ يناير ١٩٣٥ ص ١٥ احمد خيري سعيد .

و واضح ان كلا الكاتبين يعني القصة القصيرة ، ذلك انهما يدركان تماما الفارق الجوهرى بين القصة والرواية ، كما هو ظاهر من مفرقة خرى سعيد السابقة ، ومن مقدمة عبد الله عنان لكتابه ، فان الدافع الذى دفعه لهاجمة القصة القصيرة بهذا الشكل هو طفيانها على الصحافة ، وما تفعل ذاك الرواية ولا يمكن لها ان تشكل مثل هذا الخطر .

وحتى الذين كانوا ينتظرون الى القصة فى ازدرا وسخرية ويعتبرونها ضربا من اللهو ، لافائدة ترجى من ورائه ، بدعوا يقدرون الفن حق قدره ويمعنون رأيهم فيه من غير خجل : فهذا كاتب فلسطينى ينشر فى (السياسة الأسبوعية) مقالا قصيرا بعنوان : (القصة : ودخولها فى عالم الأدب) يقول فيه :

« وانا لا ننكر انه في بدء حياتنا لما هبت بنا عاصفة الميل للأدب ما كان نعمتى بالقصة اعتناعنا بها اليوم . وانا لاننكر اتنا كنا ننظر اليها نظره هزو وسخرية ونتساطل قائلين : ما بال هؤلاء الأدباء ديدنهم اللهو واللعب وشأنهم الكذب والبهتان ، أهذى هى غالية الأدب ! ! الا تعسا له ان كانت هذه هي غايته وهذا ما يرمون اليه .

وانا لاننكر الان اتنا كنا بذلك مخطئين وليس علينا من لوم او تشريب ان سرنا اولا على تلك الخطة برهة ، ثم جددنا السير بعد ما زودنا من الايام بعبرة ومن المطالعة بخبرة اثبتنا لنا بطلان ما كنا نرتئيه » (٦) .

ويتفقنا هذا النص على مدى تحول ذوق الجماهير المتلقية نحو من القصة القصيرة . فلن كان الكتاب قد دافعوا عنه ، واقبلوا عليه ، فان القراء أيضا ومتدوقي الأدب والذين يتلقونه في الصحفية أو المجلة أو الكتاب قد تغيرت نظرتهم إليه ، واعتبروا أنفسهم مخطئين لأنهم أهملوا هذا الفن أو تجاهلوه في البداية .

وتعمل هذه الوفرة في النتاج ، وزيادة الاقبال ، على أن يقتضم سبيل الكتابة في هذا الفن كثير من الكتاب لم يثقو أنفسهم ثقافة قصصية تمكنتهم

(٦) السياسة الأسبوعية - العدد ٥٠ - ١٩ فبراير ١٩٢٧ ص ٥ مقال الاستاذ توفيق الحلبى .

من مواصلة السير على الدرب ، ويصبح — والحالة هذه — مجال التمييز بين الغث والثمين صعبا ، وبين الكاتب الجاد وغير الجاد امرا عسيرا .

ويزداد الأمر عسرا حين يواجه الباحث كثيرا من القصص ، مجوبة المؤلف ، او لا يورد المؤلف من اسمه سوى حرفين او حرفان واحدا ، او يكتب الجزء الاول من اسمه ويكتفى بذلك . وال Shawad على ما نقول متعددة ، ففي مجلة (المثل) نجد الى جانب كاتب كتبه عبد عبده ، قصصا موقعة هكذا (م . عبد الحافظ — قصصي — توجه بالجامعة المصرية — ١٠ م) .

ولم يقف الأمر عند حد الكتاب الذين لم يعلنوا عن اسمائهم صراحة ، بل انا نلاحظ ان ثمة قصصيين آخرين يصرحون باسمائهم ، ونحاول تتبعهم عسانا نجد لهم طابعا مميزا ، او نحدد لهم سمات خاصة ، فاذا بنا لا نظرف من الواحد منهم الا بقصة او اثنتين او ثلاث .

فقد اسمهم كل من : حسن صبحي ، ومحمد مصطفى اسماعيل ، ومحمد موسى و محمود اسماعيل المكي ، وغيرهم ، في هذا الميدان بقصص قليلة لاتعطي موسى و محمود اسماعيل المكي ، وغيرهم في هذا الميدان بقصص قليلة لاتعطي في مجموعها صورة واضحة المعالم عن فن الكاتب واتجاهه .

ويزداد دهشتنا اذ نجد للدكتور نور الدين طراف ايضا بعض القصص التي لم يشر اليها باحث من قبل (٨) . ومع ذلك فان الباحث في هذا الميدان يستطيع ان يلمح بوادر كتاب للقصة القصيرة ، يتخذون الاقبال على كتابة

(٧) انظر العدد ١٢ — ٢٢ يناير ١٩٢٧ — قصة الأسبوع (ذكريات) بقلم توجه بالجامعة المصرية والمعدد ٩ — ٢٢ ديسمبر ١٩٢٦ — قصة الأسبوع (بخت) بقلم م . عبد الحافظ والمعدد ٦ — ٢ ديسمبر ١٩٢٦ قصة الأسبوع (حتى علم) بقلم : قصصي .

وجريدة « شهرزاد » العدد ٢٢ قصة (تهمة عصرية) بدون مؤلف من ١٥ .
والم عدد ٣٥ قصة (تذكره سفر من طنطا) بقلم ١ . ح .
والعدد ٢٦ قصة (على الساحل) بقلم ع . السيد .

(٨) انظر صديقة (السياسة) في ١٨ أغسطس ١٩٢٧ من ٢ قصة (النباتات المرعية) وفي ١٤ أغسطس ١٩٢٧ قصة (حادث) ويبدو انها مترجمة لأن ابطالها غير مصريين .
وفى ١٣ سبتمبر ١٩٢٧ قصة (فى ميدان الحرب) مذكرات ضابط .

القصة القصيرة أمراً جدياً فيواصلون الإبداع فيه ، حيث يجدون أنها هي الوسيلة الطبيعية والوحيدة للتعبير عن مشاعرهم وأحساسهم ونظرتهم إلى مشكلات الحياة والمجتمع .

ومن هؤلاء الكتاب من يمتد نشاطه في المجال الفني للقصة القصيرة إلى فترة سابقة كالدكتور سعيد عبده ، الذي عالج هذا الفن في صورته الساذجة عام ١٩٢٣ ، لهذا فإنه من حيث الترتيب الزمني يأتي في مقدمة هؤلاء الكتاب ، واستمر يواصل الانتاج القصصي إلى ما يقرب من نهاية عام ١٩٢٨ ، ثم توقف عن الكتابة حيناً ليعود إليها عام ١٩٣٤ .

ثم يأتي بعده الدكتور حسين فوزي الذي نشر أول عمل قصصي له في مجلة (التمثيل) عام ١٩٢٤ ، وانقطع عن كتابة القصة القصيرة في الكوبر من عام ١٩٢٥ نظراً لسفره إلى الخارج .

ويأتي بعدهما الأستاذ يحيى حقى الذي اتصل بأعضاء المدرسة الحديثة في يوليه عام ١٩٢٦ ، وظل هو الآخر يكتب القصة القصيرة حتى سفره خارج مصر ، بل أنه كان يبعث إلى (المجلة الجديدة) ببعض نتائجه فيها ، في أثناء إقامته باسطنبول ، ثم اتجه إلى الميدان الروائي وكتب (البوسطجي) ١٩٣٤ وهى تتصل بالعمل الروائي أكثر من اتصالها بالقصة القصيرة .

ومن هؤلاء الكتاب من لم تتع له غرفة تجميع قصصه المتفرقة في بطون الصحف والمجلات آنذاك ، بل أن منهم من لم يفكر في ذلك حتى هذه اللحظة ، مثل حسين فوزي وسعيد عبده ويحيى حقى . وعلى العكس منهم نجد ثمة كتاباً آخرين استطاعوا في الوقت ذاته أن ينشروا قصصهم مجتمعة في مجموعات قصصية ، على تناؤت في تيمة هذه الكتب من الناحية الفنية .

ويظهر في أول القائمة حسين سعودي ، وهو أهل الكتاب جودة ، وأبعدهم شأنًا عن الفنية ، إذ تهيأت له ظروف النشر ، وطبع كتابيه (أسرار الهوانم) ١٩٢٦ ، و (أسرار الدنيا) ١٩٢٧ ويلحق به عبد الحميد سالم ، فينشر كتابه (صور) عام ١٩٢٨ .

ثم كامل كيلاني في (مختار القصص) عام ١٩٢٩ .
ولئن كانت كتابات هؤلاء قد توقفت عند حد ، وإنفرد كل منهم بطبع

خاص يميزه ، وظاهره معينة انحصر نتاجه فيها ، فان طلائع مدرسة جديدة في كتابة القصة القصيرة بدأت تظهر في هذه الأونة ، وتنشر قصصها في مجلات (الاسبوع) و (الفكاهة) ثم (الجامعة) فيما بعد . وكذا على صفحات (السياسة الأسبوعية) . وطبع محمود كامل على الرأي العام بمجموعته التصصية (المتردون) في ديسمبر ١٩٣٢ ، ثم ما لبث ان تبعها مجموعة ثانية (في البيت والشارع) في مارس ١٩٣٣ ، وبدا يتكون كذيب تصاص له نزعته المنفردة ، وله قراوه ومریدوه ، وتلامذته الذين اخذوا يحتذون قصصه ويحاكونها !

كما بدأ صلاح ذهنی هو الآخر يعالج القصة القصيرة بلون معين وزروع نحو مرآقبة الواقع ، فنشر مجموعته (الدرجة الثامنة) عام ١٩٣٤ ، وكذلك الحال بالنسبة لحمد أمين حسونة ، اذ أصدر عام ١٩٣٣ مجموعته (الورد الأبيض) وعبد العزيز عمر ساسي ، الذي أصدر مجموعته (من الأعماق) عام ١٩٣٣ .

ولاشك ان هذه التخصصات التي ظهرت مجتمعة يبدو فيها التباين واضحًا عن نتاج فترة ما بين الحربين ١٩١٤ - ١٩٣٩ .

اذ ان اتجاهات جديدة ، وواقعية جديدة ، وكتابا جددا ، ظهروا على مسرح التأليف القصصي ، وبذروا بذور نتاجهم في هذا الخلق ، وهو نتاج يختلف في كثير عن ذلك الذي درسناه وندرسه حتى عام ١٩٣٣ . وتتفتح للدارس في هذا الصدد عدة مظاهر يتفق فيه اهؤلاء الكتاب ، وتبعد في قصصهم ، وعلى رأس هذه المظاهر نلاحظ :

أولا : انهم جميعا يهملون القواعد الفنية وقوانين التقنية « التكنيكية » ولا يحاولون تطبيق شيء من ذلك في قصصهم ، بل ان منهم من يعترف بأن حظه من الدراسات الأدبية قليل ، وبأنه يكتب القصة القصيرة هكذا دون نظر إلى نقد أو أصول .

ثانيا : ويبدو احتفالهم بجانب اللغة في القصة ، حيث يشترون في تجويد أسلوبهم - فيما عدا حسين سعودي - والعنابة باختيار الفاظهم ، بل ان منهم من يغرب فينتقى الالفاظ الصعبة كسعيد عبده في قصصه الاولى ،

بينما يعكف آخر على قلب التعبير اللفوي الى تعبير فني دقيق ، خال من الاستطراد ، والتكرار ، والمحسنات اللغوية ، والجمل الطويلة ، مثل يحيى حتى ، الذي ينحصر اسهامه في الادب الحديث بعامة والقصة القصيرة بخاصة ، في تهيئته اسلوبا فنيا لكتاب القصة .

ولا يعني هذا انهم اشتراكوا في كل شيء . فبينما نجد سعيد عبده يميل الى التعبير القصصي في شكل رسالة او رسائل متبادلة ، فيغلب عليه هنا اللون من قصص الرسائل ، بينما يحيى حتى وحسين فوزى أكثر ميلا الى التصوير القصصي ، على اختلاف في موضوعيهما او ذاتيهما . اذ بينما يقترب حسين فوزى اقتراها باديا من ذاته ، يبتعد يحيى حتى عن هذه الذات ، ويقترب اقتراها شديدا من الموضوعية الدقيقة ... ويلجا آخران هما : كامل كيلانى وعبد الحميد سالم الى « الحدث الغريب » و « الفعل الشاذ » الذى قد يصدر عن بعض الشخصوص فى المجتمع ، فيصور انه ، مشيران فى غير تستر الى غرضهما الاصلاحي الاجتماعى . ويقف فى آخر الطابور حسين سعودى الذى اجهد نفسه فى البحث عن « الخير المثير » لتسليمة القارئ والترفيه عنه ، مع اغفال لاسس القصة القصيرة واحكامها !

(٢) سعيد عبد وقصة (الرسائل المتبادلة) :

يعتبر الدكتور سعيد عبد هو دارس الطب الثاني الذي أسهم ولابذال يسهم في ميدان القصة القصيرة بنصيب موفور ، فلقد عاصر احمد خيري سعيد وهو في أوج نشاطه الأدبي ، وفي مرحلة تهيئة الأذهان لقبول فن القصة القصيرة . هذا القول محدود بحدود هذه الفترة فقط بطبعية الحال .

وعلى الرغم من أن خيري سعيد في تلك الفترة ، كان يمثل بالنسبة لسعيد عبد ، دارس الطب الذي أتحقق في دراسته لأنها لجأ إلى الأدب والكتابة الأدبية ، والصحافة ، فإن سعيد عبد نجا من هذا الاحراق ، واستمر في دراسته للطب على مهل ، لا يمل الاستمرار في الدراسة مع تكرار رسوبه وتعتره في الطريق .

وربما يكون المرض الذي أصيب به سعيد عبد في فترة ثباته هو الدافع الأكبر على تمسكه بالطلب من ناحية ، وبالإذ من ناحية أخرى .

فقد أصيب بمرض عصبي في الوجه يسميه هو (البرق المصبوى فى عصب الوجه الخامس) ، وألمه أيلاما شديدا ، ونكد حياته تنكيدا عجيبا جدا ، وكان اذا قرأ كتابا طيبا ظهر المرض وعاقه عن الدراسة ، لكن اذا ما قرأ كتابا أدبيا وطفق يكتب قصة ، فارقه المرض (٩) .

فهو من ناحية واصل دراسته اذا ربما يكون في الطب وسيلته الى الشفاء

(٩) من حيثي معه من أن هذا المرض رافقه في مسلكه في ميدان الوجه منذ عام ١٩٢٠ حتى ١٩٥٧ . وكان يشعر انه اذا بدأ في كتابة قصة او قصيدة زجلية علي الرغم مما يحتاجانه من استغراق نفسي كبير فإنه لا يحس بأدنى ألم ، بينما اذا تناول كتابا في الطب فإنه يشعر انه مغروض عليه فرضا وانه اذا تم بقراءه ويدرسه بالمحاجن فسوف يرسّب وتكون الكارثة الكبرى حينئذ يزداد عليه المرض . فنان اخاه الاكبر كان دائمًا يلح عليه في ضرورة مواصلة الدراسة بمدرسة الطب .

من مرضه ، ومن ناحية أخرى استغرق في الكتابة لأنّه فعلاً يجد فيها الراحة النفسية والهدوء والطمأنينة .

وكان سعيد عبده قد وجد في المدرسة الثانوية موجهاً نحو الكتابة الأدبية ، وتمثل هذا في الشيخ عبد الله عفيفي مدرس اللغة العربية بالمدرسة ، فقد كان شاعراً ، يحسن الاختيار في الشعر ، ويجيد الكتابة ، ويقرأ على طلابه نماذج من كتاباته ، وكان في دروس الانشاء يترك لهم الحبل على الغارب ، ويدعهم يعبرون عن أحاسيسهم بلا قيود ، حتى أن سعيد عبده كتب له موضوعاً انشائياً في سبع عشرة صحيفة ، فلم يعنّه ذلك ، وأعجب به ، وكفأه مكافأة مجانية ، ودفعه إلى كثير من القراءة .

ولما بدأ سعيد عبده يكتب في الصحف والمجلات ، وهو ما يزال طالباً في الطب ، التقى بمؤثر آخر دفعه إلى الكتابة في فن القصة القصيرة (١٠) ، فقد التقى بالشاعر أحمد شوقي ، وعمل معه ، وأخذ يجمع له دواوينه ، ذاتت قرائته لشوقى ، واختلاطه به ، في تهذيب أسلوبه الذي كان يميل إلى الاغراب في كثير من الأحيان .

ونستطيع أن نميز مرتبتين اثنتين من بهما في القصة القصيرة عند سعيد عبده :

الأولى : وهي التي تبدأ منذ عام ١٩٢٣ وتنتهي عام ١٩٢٨ .

والثانية : تبدأ منذ عام ١٩٣٤ حتى الآن .

وتتخلل هاتين المرتبتين مرحلة ثالثة . وهي تلك التي انقطع فيها إلى كتابة المقالات السياسية في صحيفة (روزاليوسف) بعد عام ١٩٢٨ ، حتى إذا ما انفصل محمد التابعى باخر ساعة في ١٩٣٤ ، عكف سعيد عبده على كتابة القصة القصيرة مدة طويلة ، وبشكل منتظم .

وستقف دراستنا في هذا البحث عند المرحلة الأولى من كتابته للقصة

(١٠) قال لي : أن شوقي كان يمنعه من كتابة الأzähl والشعر وطلب منه التخصص في القصة القصيرة ، وكان يشجعه بقوله : أنت في القصة القصيرة موباسان مصر .

القصيرة ، وهي تلك المرحلة التي ظهر فيها سعيد عبده ، وأصبح يطعن الناس بقصصه في أكثر من موضع ، وف عدد غير قليل من الصحف والمجلات ، حتى عرفه معاصروه ككاتب قصة قصيرة ، وكمتخصص فيها . ومما يدل على شهرته في ذلك الوقت أن مجلة المسرح حينما قدمته إلى القراء عدت الجهل به من سوء حظ المرأة ، فهي تقول في ذلك : « لم تقرأ عمرك كلمة لسعيد عبده ؟ إذا لم تقرأ فأنت غير سعيد الحظ إلى حد كبير . . . قليلون هم الذين يعرفون الشيء الكثير عن حياة سعيد أفندي عبده الخصوصية . . . هو الآن يدرس الطب ، ومع اهتمامه بدراساته ، لا ينقطع عن مواصلة مجده الأدبي في مختلف الصحف ، وله ولع خاص بكتابية التخصص المصرية ، حتى كاد يخصص نفسه لها ، وهو ذو أسلوب رشيق ، يندر وجود مثله بين كبار الكتاب للذين حازوا مكانة ممتازة في مصر » (١١) .

ولقد بدأ سعيد عبده حياته الأدبية بمقالات نشرها في صحيفة (أبو أنهول) عام ١٩٢١ ، كان يتخذ لها العنوان الآتي : (مجاناً . مجاناً . دروس خصوصية لقراء أبو أنهول) ، ويستطيع من يطلع على هذه المقالات أن يقف عند حقيقة هامة تفسر لنا حرصة فيما بعد على أن يكون للقصة القصيرة مغزى اجتماعي اصلاحي . فنان دروسه الخصوصية تلك لم تكن إلا نصائح وحكم أخلاقية ، تناول فيها بعض العيوب والمساوئ المنتشرة في المجتمع ، نقداً نقداً مرا ، جارحا ، صريحا . وعن طريق كشفه لذلك الحقائق استطاع أن يدعو الناس جهراً وعلانية إلى التمسك بأحداب النضيلة :

« إن أردتكم الوعظ فظهوروا أنفوسكم قبل أن تعظوا غيركم ، أو يكون مثلكم مثل خطيب أراد أن يمثل للناس فظاعة القتل وهو الدماء والرعب الذي يخالج نفس القتيل وخنجر القاتل يقطر من قلبه دماً والعاطفة تسيطر على نفس القاتل فتملأ عليه مذاهبه ومساريه حينما يفتح الفوضى لروح طائرة

(١١) (مجلة المسرح) العدد الثاني - ١٦ نوفمبر ١٩٢٥ من ٧ .

مسجين كى يرف بجناحه ثم يخترق غلالة الجو وينفذ في أقطار السماء تاركا
وراءه الفوضى محطمها والجسم جثة باردة ورفاتا سحيقا » (١٢) .

وبتناول دعاء الفضيلة في أكثر من مقال ، فيندد بهم ، ويكشف للقراء
حقيقة أمرهم ، ويظهر التناقض بين ظاهرهم وما يلتزمونه في سلوكهم (١٣) .

وسرعان ما يحاول صياغة دروسه الخصوصية في صور قصصية ،
وذلك في أول عمل فنى يختتمى إلى الفن القصصى . وهى تعالج قضية الأطباء ،
الذين يتخلون من مهنتهم وسيلة للاشراء ، فيتحولون إلى سفاحين كما يسمىهم
الكاتب . وتقتضى القصة كثيراً من العناصر الفنية ، حيث يتدخل الكاتب
تدخلاً مباشراً ، ويدعو دعوة صريحة إلى ازرحمة بالمرضى ، خاصة الفقراء
منهم ، لكنها مع ذلك تدور حول حادثة مفردة . وكثيراً ما يغرم الكاتب
بتقاطع أحداث شاذة من الحياة ، يرى فيها موضوعاً صالحاً لمعالجة مشكلة
ما من المشكلات التي تهدد بناء المجتمع .

وهو في هذه القصة يصور سيدة أحاط بها زوجها وأسرتها ، وقد أخذها
المخاص ، وأبى الجنين أن ينزل ، واستبدت بها الآلام ، وأخذت تبكي وتصيح .
وحولها الزوج الذي يكن لها حباً عظيماً ، ويذهب الزوج إلى الطبيب في داره
وطلب من الخادم أن يوقظه من نومه ، ولا ذهب الخادم إلى سيدته ساله
عنمن يكون الطالب : منظره وهيئته ، فعلم أنه فلاح فقير ، ذو ثياب رثة ،
ومنذ عرف ذلك حتى طلب من الخادم أن يتركه لنومه ، ويدع الفلاح حتى
الاصبح . لكن الفلاح يلح في طلب الطبيب ، فيستجيب الخادم له ، ويذهب
إلى سيدته معلناً أن الرجل قادر على دفع التكاليف كاملة ، وعندئذ يأمره
الطبيب باستحضار عربة . ويبصور لنا المؤلف موقف المساومة بين الطبيب
وأهل المريضة الفقراء ، وهو يبغي من وراء ذلك التركيز على جشع الطبيب
واستغلاله للمواقف :

« قالوا رحمة بنا يا دكتور فاننا قوم فقراء وأنت خير الراحمين ، قال

(١٢) (أبو الهول) العدد ٦ - ٢٧ ديسمبر ١٩٢١ - ص ٢ .

(١٣) النظر مقالاً له يعنوان (ابن جيش الفضيلة) أبو الهول العدد ٨٦ - ٢٧ يونيو ١٩٢٢ ص ٢ .

يرحmkm الله . فلى بيت يطلب الانفاق واطفال كزغب القطا لهم في العيش
نصيب . وحسبى من النظر فى أمركم والغناء من أجلكم فراق المارقد .
وزهرير للليل . وتعكير الصفاء . فادفعوا بالتقى هي أحسن . او فانظروا من
بعد ماذا تفعلون ! .. قالوا هذا قوت الرجل . وجود به غير آسف على
شيء . وليس الجنىـات الخمسة ياجر قليل ، اذا آزرها ثواب الله . قال
الديـم عنـى فلست اريد ثرثـرة ولا قبل لـى بـمسـاـمة وـانـأـعـجـبـكـمـ انـتـدـعـوـاـ
عـشـرـةـ فـعـلـوـاـ اوـ يـفـدـحـ الخطـبـ وـانـىـ لـكـ مـنـ النـاصـحـينـ ! .. (١٤) .

وظلـواـ يـسـتـحلـونـهـ باـهـ وـيـساـوـمـونـهـ ،ـ وـيـرـفـضـ كلـ ماـ يـعـرـضـونـهـ عـلـيـهـ ،ـ
مـتـمـسـكاـ بـعـشـرـةـ جـنـيـهـاتـ ،ـ فـيـبـيـعـ الرـجـلـ شـاهـ كـانـ يـبـنـىـ عـلـيـهـ قـصـورـ الـآـمـلـ ،ـ
وـأـكـمـلـ بـثـمـنـهـ ماـ يـطـلـبـ الطـبـيـبـ ،ـ وـاسـتـمـرـ الطـبـيـبـ بـعـدـئـهـ فـعـمـهـ ،ـ حـتـىـ نـزـلـ
الـجـنـينـ مـيـتاـ ،ـ فـخـرـ الـأـبـ مـغـشـيـاـ عـلـيـهـ ،ـ لـيـفـيـقـ بـعـدـ لـحظـاتـ فـيـجـدـ الـزـوـجـةـ تـدـقـقـ
لـقـيـتـ مـصـرـعـهـ هـيـ الـأـخـرىـ .ـ

ويجد الكاتب في نهاية القصة فرصة للتعليق على الحدث واظهار هدفه
بوضوح :

« أفتوني أيها الناس : من الجانـىـ هناـ غـيرـ الطـبـيـبـ ؟ـ وـماـ جـزاـءـهـ إـلاـ أنـ
بسـقـىـ مـنـ غـسـقـ وـحـمـيمـ ..ـ وـأـنـ يـسـاقـ إـلـىـ مـطـارـخـ الـخـسـفـ وـعـذـابـ الـيـمـ !ـ
وـقـلـيلـ !ـ

حرام أن يأكل الموت أرواحـاـ ثلاثةـ كلـهاـ طـهـرـ وـنـقاءـ ،ـ وـأنـ يـتـمـنـ بالـحـيـاةـ
منـ بـعـدـهـ نـذـلـ انـفـاسـهـ سـمـ وـوـباءـ ..ـ حرـامـ أنـ يـقـطـفـ الرـدـىـ أـزـهـارـ تـلـاثـةـ
كـانـتـ تـمـلـأـ رـوـضـهـ بـبـهـجـةـ بـسـامـةـ ،ـ وـأـنـ تـعـيـشـ عـلـىـ أـثـرـهـ شـوـكـةـ تـخـضـدـ الـجـنـوبـ
وـتـجـرـحـ الـأـقـدـامـ (١٥) ..ـ

وـتـسـتـمـرـ النـزـعـةـ الـاـصـلـاحـيـةـ فـقـصـصـهـ ،ـ مـهـماـ تـقـاـدـمـ الـعـهـدـ بـهـ كـكـاتـبـ

(١٤) (أبو الهول) العدد ١١٥ - ١٦ يناير ١٩٢٢ قصة (طبيب) جراح ١م
جزار وشباح) ص ١ . سعيد عبده .
(١٥) المصدر نفسه . ص ١ .

قصة قصيرة ، وقد يرجع السبب في ذلك إلى تأثره الشديد بالبيئة الريفية . المتدينة التي نشأ فيها . فقد كان أبوه محافظاً شديداً المحافظة ، كما كان حريصاً على تنشئة بنيه تنشئة دينية . ويبعدو تمسك سعيد عبده بأهداف الدين والفضيلة ، وكراهيته للأشرار والخارجين على تعاليم الدين والشرع ، في كثير من قصصه . فنلملع دائماً أنه يحاول اعطاء المخطىء جزاءه ، ويعاقب الجنة ، ولا يترك فرصة لباغثيهم ، إذ تنتهي همومه بغلبة الخير على الشر ، والقضاء على الظالمين المعذبين .

ففي قصة (محبوبة) نلاحظ أنه ما ان فكرت محبوبة ، الفتاة الريفية الساذجة في الانقياد لأمر أم إبراهيم تلك السيدة العجوز ، حتى تكون نهايتها كنهاية كل امرأة تفكر في خيانة زوجها ، ويشتت الكاتب في عقابها ، فيختار القتل مصيرها .

ولا يكتفى الكاتب هنا بآن تلقى الزوجة مصر عها عقاباً لها مجرد تفكيرها في خيانة زوجها ، بل أنه - أى الزوج - يعاقبه الكاتب كذلك لأنه قتل النفس التي حرم الله ، ولم يحاول التثبت من الأمر واستثناء الأسباب التي حدث بزوجته إلى الحضور في بيت العجوز .

ثم بعد ذلك يتعجب الكاتب من مفاجأة القدر وعجائبها ، ومن العجائب الأخرى الدنيا : يقول في ختام القصة :

كم للقدر من عجائب !
وكم في الدنيا من عجائب !
وكم لهن من ضحايا ! (١٦)

ونفس النغمة الاصلاحية الدينية تسرى في قصة (سخرية القدر) ، وفيها بجد القاريء نفسه أمام فتاة تودع شاباً في منتصف الليل ، كل في صناته ، ويذهب الشاب إلى حجرته ، وتنام الفتاة ، بيد أن الشاب يظل

(١٦) (مجلة المسرح) العدد الأول - ٩ نوفمبر ١٩٢٥ - ص ٢٨

مضطرباً فلتقا ، وتعرف من استرجاع الذكريات والارتداد بالأحداث إلى وراء أن هذا الشاب (رياض) مات أبوه ، وماتت أمه فتركاه يتيمًا تحميشه ثروة طيبة ، ويتعرف ذات مساء ، عند حديقة الأزبكية ، ببسيدة تركية كانت تبكي ، إلى جوارها ابنتها الصغيرة تمرح وتلعب . ويقف في تلك اللحظة على مأساة السيدة ، وتفقد هي قصتها كاملة ، فقد مات زوجها منتحرًا ، إذ كان تاجراً واسع الثرة ، أصابته ضربة حظ تجاري ، فذهب بكل ما يمتلك ، فانتحر على أثرها ، ولم يترك لها سوى (أنهار) ومسدس نزعته من يده بعد أن نفذ القضاء .

وطلب رياض منها أن تعيش معه وابنته الصغيرة ، ف تكون له بمثابة الأم . ورضيت السيدة بذلك ، فعاشا معاً حتى أشرف رياض بعد سبع سنوات على الانتهاء من دراسة القانون . كما غرقت انهار من دراستها في (المريخ) . ويعود بنا الكاتب فيصور لنا رياضاً في تلك الليلة ، بعد أن ودع انهار حائراً ، يحس بميل جارف نحوها ، وبأن قلبه يخفق لها خفة وخشية . كما يقول الكاتب - وأن دمه تسرى فيه من حبها نيران مشتعلة . . . وتسلل مع الليل ، ودخل حجرتها وفتح بابها مرها السماع ، فلم يسمع حركة ، وأوقف النور وانتظر، وتقى منها خطوات ، ووقف قبالتها يشبع نهمه من جمالها حتى استيقظت فجأة ، ورأته على هذه الحال ، فانيتة تانياً شديدة ، وبيدو فيه صوت المؤلف المصلح وأصحاب لا خنوت فيه ، تقول له في نبرة خطابية :

« أنا أعلم يا صديقي أن لك علينا دينا . . . لكن كنت أظن أنك أحلم علينا من أن تطلبنا بوفائه بمثل هذه السرعة وفي مثل هذا اللين الجميل . . . أنت خلقتنا من العدم وما لخلق أمام خالقه إرادة . . . فاطلب عرضي إذا شئت ومتى أردت فهو ملكك وغرس يدك . . . لكن اطلبه مني يا صديقي في وضع النهار . . . اطلبه مني بقسوة وشجاعة فتشعرني على الأقل أننى سددت أول قسط من ديننا . . . أما أن تسرقه هكذا في غفوة الليل وتسرق مني حق الاستمتاع بهذه العاطفة الجميلة ، عاطفة وفاء الدين ، فقد كنت أعرفك منكـاـ و كنت أعرف أن الملائكة لا يسرقون (١٧) . . . »

(١٧) مجلة المسرح العدد ٥ - ٧ ديسمبر ١٩٧٥ ص ٢٨ قصة (سخرية القدر)

ويبيكى رياض من كلامها الجارح ، وتدور به الأرض ، ثم يسقط بجسمه على السرير ، فتصرخ أنهار صرخة أفلقت الام ، فلظلت بابنتها سو، و جاءت مسرعة بعدهما استحضرت التذكرة الذى ورثته عن زوجها - المسدس - وكانت يدها أصدق من عقلها ، اذ اقتحمت الغرفة في شجاعة ، وسمعت صوت ابنتها الباكية ، ورأت نصف رجل يطل من كلة السرير ، فصوبت المسدس وأطلقته على ظهر رياض « وانكشف الموقف بعد لحظة عن جريح بختضر ، وفتاة تحت غاشية اغماء ، وعجزت تنظر الى هذا المنظر المؤثر . والى ذلك الجسم الأسود الذى في يدها نظرة بلاغة وجنون » (١٨) ٠

وبطبيعة الحال ، يحاول الكاتب في كل قصة من هذا النوع الذى ينزع فيه منزعا اصلاحيا ، والذى يكون فيها مدفوعا بدوافع دينية ، فجده يفتغل ذهابيات تنفق والغرض الذى يرمى اليه . وأحيانا تكون هذه النهايات غير مبررة فنيا ولم يسبق التمهيد لها ، بل وأحيانا تكون الأحداث ذاتها غير قابلة لأنتصديق أو المعقولية ٠ لكن تصريح انكاتب الدائم والمستمر ، بأنه لا يكتب قصة قصيرة ذات أساس ، وأصول ، وقواعد ثانية ٠ وبأنه يحس بحاجته الماسة الى التعبير عن شعور معين ، أو لاحساس معين ، أو نظرة خاصة حال مشكلة من المشكلات ، أو خطأ من الأخطاء ، أو موقف شاذ من المواقف التي تعج بها الحياة ، فيسقط هذا التعبير والاحساس والشعور في صورة قصة ، هذا وغيره من أنه لم يدرس القصة التصويرية ، ولم يترا فىها كثيرا اللهم الا بعض ما كان يثير فى صحيفة السياسة اليومية ، من قصص مترجمة عن الفرنسيية ، هو الذى يجعلنا نتخفف بعض الشئ فى محاسبتنا اياه ، عن طريق البحث عن مدى التزامه بخصائص القصة القصيرة أو عدمه ٠

وعلى الرغم من ذلك كله ، فإن قصصه تدور حول حادثة مفردة ، ولا يحيشوا القصة بكثير من التفاصيل والجزئيات ، ويلعب الحوار وقصصه دوره القصصي الذى يساعد نمو الحدث والكشف عن أبعاد الشخصية ٠ لكنه من ناحية أخرى قد يكثر من الشخص ، وقد يختار أحدهما غير واقعية . وإن كانت متخيلا ، فهو لا يحاول تبريرها فنيا بحيث يجعلها مطابقة لما يحدث في حياتنا اليومية ٠

وأهم من ذلك كله هدفه الاصلاحي المسووب بنزعة دينية خالصة ، وهو
بطالع القارئ دواماً يمثل هذه النزعة .

قصته (البؤساء) ليست الا دعوة صارخة للامتنام بأولاد الشوارع
وابناء السبيل واليتامى والمساكين . فان محمد بك المحروم من الأولاد ،
برغم ثرائه الجم . تتغير ببساطة نظرته الى الناس والأولاد ، ويشعر بحنين
جارف الى العطف على كل محروم ، ويقسم لزوجة أنه من أجل هذين الطفليين
الذين رآهما عرضا في الطريق يشكوان الحاجة سوف يسعد « في سعيهما
أطفالاً كثريين ، وسيكون من أموالنا مرعى لليتيم وابن السبيل حتى للمسائل
والمحروم » (١٩) .

وغرض الكاتب ودعوته الاصلاحية واضحة جدا ، لا فتنية فيها ، فهو
لا ينخد ب بصيرته الى أعمق النفس البشرية ، لذا فانا لا نحس بخفقات الحياة
التي يصورها بكل ما فيها من مشاعر وأحساس .

ومن حيث الشكل أراد سعيد عبده أن يكون لقصصه اطار متميز ، فهو
يختلف عن باقي كتاب هذه الفترة في أنه يكاد يتخصص في قصص الرسائل ،
حيث يغلب هذا الطابع على قصصه ، ونجدوه يهتم كي يظهر قصصه في شكل
رسالة او رسائل متبادلة ، يدور من خلالها الحديث المراد ، وتتجزئ من بين
سطورها الحكمة او النصيحة التي يبغى الكاتب توصيلها الى القارئ .

ونلحظ بوارد ذلك في قصته (الحمامة) (٢٠) ، وفى رسائل متبادلة بين
صديقين : كمال وسعيد حيث يبعث كمال الى صديقه معلنا أنه سيتوج
حياته بالزواج من فتاة في العشرين ، وهو في الثالثة والثلاثين ، ويرد عليه
سعيد في رسالة أخرى ناصحا لياه بالزواج من سيدة تكون قد صفت حسابها
مع الشباب ، وقررت في نفسها ثورة العاطفة ، فلا يرضي كمال بالنصيحة .
ويفترق عن الكتابة عاميين ، يعود بعدهما لعاودة الكتابة ، ويقتضى على صديقه
قصة الحمامه التي طارت من اليوم العاشر للزواج مع صديق حميم ٠٠ وف

(١٩) مجلة المسرح العدد ٨ - ٤ يناير ١٩٢٦ قصة (البؤساء) ص ٢٤ .

(٢٠) مجلة المسرح العدد ٣ - ٢٢ نوفمبر ١٩٢٥ - ص ٢٦ .

الختام يدرك كمال أن الله سبحانه قد فعل هذا للانتقام منه . فإنه عربد
كثيراً وفجع أزواجاً في شرفهم . ويعتقد أن هذه هي نهاية أمثاله ، وأنه
لا يستأهل حتى الدموع تذرف عليه ساعة مماته !

« إذا مت يا صديقي فلا تخذل على بدموعة .. فانا اليوم .. أدركتني
التوبة يا صديقي فعفوا .. ان صدري يتمزق ماذا كنت أقول ؟ أنا اليوم
محروم حتى من يبكي على اذا ادركتني القضاء (٢١) .. »

فالكاتب هنا جعله يدفع الثمن ، ومن قتل بالسيف يقتل . وهي نزعة
سعيد عبده الاصلاحية يوضحها في كلمة ختامية بقوله : « هذه رسائل
صديقين لست أحدهما .. أنشرها للناس باذن من الحى منها .. ولعل لهم
فيها عطة واعتبارا .. »

وفي قصة (وكر الأكاذيب) نجد رسالة من فتاة تنتهي الى طبيبها وحبيبتها
الشاب علاقه الغرام التي كانت تتعمق بينهما خمسة من الام العمياء ، بعدما
تنصحها الأم وترشدها متوجسة خيفة من تلك العلاقة :

« حافر يابنية ليس بين الفتاة وبين أن تزل الا كمة ناعمة من لسان
أسر ، ونظرة ساحرة من عين خلوب ، وقبلة عذبة من فم لم تفارقها حرارة
الشباب ، حتى اذا زلت بها القدم لم يبق لها من كل هذا النعيم المزور الا
اللويل والحسرات (٢٢) .. »

(فيا صديقي) رسالة من صديق يقطن المدينة الى آخر يعيش في
الريف بحكم عمله ولكنه مستاء من الحياة في الريف ، بيد أن ساكن المدينة
يكتب له ، ويعرض عليه المبادلة ، ويصف له جمال الريف ورونقه وبهاءه
وصفا ، نفوس أمته ، الى جانب وصفه لما يقادونه في حياتهم التعسة من
مائس ومحن وآلام .

وفي هذه الرسالة يبيث سعيد عبده مراده في الاصلاح ، ويدعو رفاقه

(٢١) المصدر السابق - ص ٢٨ .

(٢٢) مجلة (العثل) العدد الاول - ٢٨ اكتوبر ١٩٢٦ - ص ١٥ .

من الأطباء إلى الاهتمام بمرضى القرى واحترامهم ، وتقديم شتى المساعدات
لهم (٢٣) .

والرسالة في مضمونها قصيدة غرام في حب الريف والقرية وهذه
الحياة فيها . يشعر قارئها بأن الكاتب بث فيها كل حبه وهيامه بالقرية
وأناسها . كما ضمنها حسرة شديدة لاعمال الدولة اصلاح حال القرية
المصرية .

وتعالج قصته (حشرة الضفاف) (٢٤) ، وهي في رسالتين متبارلتين
بين : وحيدة وجميل ، قضية اجتماعية كانت تستشري في المجتمع المصري
آنذاك ، وهي كيف أن الآباء كانوا لا يقيمون وزناً لعواطف أبنائهم ،
ولا يحترمون علاقات الحب التي قد تتوطد بين الفتى والفتاة ، ويتشبّثون
بآرائهم ، ويوجهون حياة أبنائهم وفق هواهم ليس غير .

يقول فيها جميل وقد أدرك أن قد ذلت منه الزمام ولم يعد هناك أمل
في الزواج من يحبها وتحبه :
« كلانا ضحية تشيش الآباء .. »

« ها آنذا أيضاً ضحية مثلك ، أرادوا قسراً عنى الزواج بفتاة لا أعرفها ..
صممت على الهرب ، العقوق ، الجحود بحق الآبوبة لاستخلاص نفسي لك ..
اما اليوم ، وقد قرأت كتابك ، فانى انهزم وأسلم وسانزل على رغبة والدى ..

« وما دمت خسرتك فتسابقى على رضاه ، أبي بالرغم فيما سألاقى ..
يعزىنى أن الفتاة التي خطبوا لها لي يدعونها وحيدة .. وداعاً .. جميل (٢٥) ..

ويمعن الكاتب في سخريته من التقاليد ، ويكشف لأصحاب العقول
الجامدة أن القدر يقف إلى جانب المحبين حيث يفتعل نهاية غير متوقعة على

(٢٣) مجلة (الممثل) العدد الثاني - ٤ نوفمبر ١٩٢٦ - ص ١٦ .

(٢٤) مجلة (الممثل) - العدد السابع - ٩ ديسمبر ١٩٢٦ - ص ١٦ .

(٢٥) المصدر السابق - ص ١٦ .

الاطلاق . ويفاجئ القارئ - كعادته - بما لم تمهله الاحداث السابقة ففي
الليلة التي رفعت وحيدة بالرغم منها إلى فنادها ، كان جميل يزف أيضا . التي
تروسه وقد عبفت وجهه صفرة الحزن .. « في ساعة واحدة أيضا بل في لحظة
واحدة نقابل كل منها بشريك حياته الجديد ..

ولكن أيضا في غرفة واحدة .

ذهب ثم عناق وإذا بآثيلات تصيح : هو أنت ؟ هو أنت (٢٦) .

وعلى نحو ما ضرب القدر بالتقاليد عرض الحائط ، وسخر من جمود
العقليات الرجعية فكريا ، ومن تلك الأسوار الحديدية التي يضربيها الآباء
 حول أبنائهم ، فإن « فوزي » في قصة (الثورة) يرسل إلى أبيه يأخذ الطريقة
 التقليدية التي يلتزمها في تربية أبنائه ، وكيف أن الآباء يحرمون على أبنائهم
 ما يحلونه لأنفسهم . وتنتهي الرسلة القصصية بثورة الابن على أبيه
 والفار من السجن الذي عاش فيه عشرين عاما ، كانت كتها طغيانا وظلما
 وجبروتا . فلم يعد يفهمه شيء من رهبة الآباء وخشيتهم :

« استنصر عصاك ما شئت يا أبا .. فقد فر الطائر السجين من
 قفسه المظلم .. لقد نظر الله إليه كضحية مظلومة فغفر له ورضي عنه ،
 وأتيت في جناحه ريشة قوية أغنته بما أتيت فيه من زغب ضعيف (٢٧) .

ومكذا نجد سعيد عبده في كل قصصه يحاول أن يكون لكل منها موضوع
 اجتماعي ، ينزع فيه إلى اصلاح عيب من عيوب المجتمع ، أو نبذ رذيلة
 من الرذائل . وينتقد الأوضاع السقيمة نقدا مرا . ويسرح الأخاء تشريحا
 سافرا ، وهو بعد ذلك يصوغ موضوعاته ، والأحداث التي ينتخبها في شكل
 رسالة أو رسالتين أو رسائل متبادلة .

وسعيد عبده كما سبق أن أوضحنا ، لا يقيم وزنا للقواعد الفنية للقصة

(٢٦) المصدر السابق . ص ١٧ .

(٢٧) (السياسة الأسبوعية) - العدد ٦٩ - ٢ يوليه ١٩٢٧ . ص ٢٥ .

القصيرة ، فهو لا يحفل بالعقدة ، أو الحبكة ، أو ما شابه ذلك ، ويعرف صراحة بأنه لم يدرس فنية القصة القصيرة . فقط يحس بالموضوع احساسا قد يكون غير منتظم ولا منظم ، ثم يبدأ في التعبير عنه في شكل رسالة قصصية .

وليس أدل على ذلك من أننا نقرأ له في مقدمة أحدى قصصه هذا الاعتراف : « ليس قصة ما أكتب اليوم ولكنه مجرد هذيان » (٢٨) ، في حين أنه موضوع تحت باب (القصة) .

وربما يكون سعيد عبده قد لجا إلى قصة الرسالة ، لأنه وجد فيها الشكل البريء والاطار الحر . ففيها يحس بأنه غير مقيد ، ببداية أو وسط ، أو نهاية أو لحظة تنوير . فهو يوزع الحاسيسة في ثنايا الرسائل بشكل غير منتظم ، فقير الضوابط والموازين . ويعبر عن ذلك أصدق تعبير في مقدمة مجموعته القصصية الأولى (الجمعة اليتيمة) حيث يقول :

« هذه مجموعة محاولات لعمل قصة مصرية ، طريقتي فيها طريقة الفلاح انجلان إلى جدار كوكه في ضوء القمر ، بعد يوم زاخر بانتساب يعزف على لنائي ... »

أنه رغم واحد تقريرا ، يردده المسكين ، رغم ساذج متشابه قليل الدسم فقير الضوابط والموازين ، ولكنه صادر من قلبه ، معبر عن ظمئه الروحي إلى نوع مقدس مجهول يحاول الوصول إليه ، فيضرب على غير Heidi ، فيديه لا دليل له فيه (٢٩) ، .. ، .. .

ويلتمس الكاتب بعد ذلك الأسباب التي جعلته لا يحفل بالدسم في قصصه ولا بالضوابط والموازين ، فيرجعها إلى أن حياته خلت من الدراسات النقدية والأدبية :

« لقد خلت حياتي من كل الدراسات التي كان يمكن أن توجه هذا الطما

(٢٨) مجلة المثل العدد ٣ - ١١ نوفمبر ١٩٢٦ - ص ١٤ .
(٢٩) (الجمعة اليتيمة) دكتور سعيد عبده - مطبعة عطايا ١٩٢٦ - ص ٥ .

الذى أحس به توجيهها مجديا الى ماء النبع المقدس ، فان كنت كتبت قصصا بعد ذلك فانما لأشكوا ، أو أتنهد ، أو أضحك ، أو أغنى على طريقة الفلاح والنای (٢٠٠) .

وثمة ظاهرة أخرى يتبينها الدارس لقصص سعيد عبده ، فهو يهتم بلغة اهتماماً لأحد له ، لدرجة توحى بأنها كانت كل شيء بالنسبة له ، حتى أنه في بعض الأحيان كان يستشهد بالشعر العربي ، وأحياناً يبحث عن غريب اللفظ . ويلاحظ هذا بوضوح في محاولاته الأولى . يصف الشيخ رضوان بأن ذصيبيه من نصرة الدنيا ومناصم العيش « طال تناوله فيه الرياح ، يائف الذئبة أن يأوي إليه ، ويعاف اليوم أن يعيش في كواه ٠٠ » ويستمر في وصفه من الخارج بزية ، وقلنسوته حتى يصل إلى قوله :

، وللشيخ رأس كبير تروع الناظر ضخامته ، ووجه قد صهره الحر
ولوحته الشمس وجبين تغفلت فيه الأساريير ، وتکاثرت عليه الغضون ،
وبحسب ثمانين عاماً أن تسوى في الجبين عجائب ٠٠ ولحية بيضاء كثيرة
ما يداعب صدره بشعورها الطويلة ، ويمشطها بأصابعه الغليظة ٠٠ ولو
أصغر الإنسان لخفيفها تحت أصابعه لاستبيان فيه همسة خافتة ، تحدثه
أن الرجل قد نصب معين عمره وأن حفرة القبر توشك أن تتناول له وتنطبق
عليه ٠٠

ويبلغ به ولعه باللغة في بعض الأحيان حدا يجعله يسمع ويعنى
بالجنس وغيره من المحسنات البدنية ، يقول في وصف الحال الذى كان
عليها أهل السيدة الريضة في قصتها (أطبيب وجراح لم جزار وشباح)
، وصدفت عنهم الأرض فتولوا جميعا إلى وجه السماء ، عيون دامعة ، وأكف
ضارعة ، وقلوب خائفة .. ومما زوره الله ، والجنين عصى ، والداء
خفى (٤٢) ..

ويتطرّر أسلوبه شيئاً فشيئاً، فيتحرّر من اسماي البحث وراء الألفاظ

(٣٠) المصدر نفسه . ص ٥

(٢١) (وهي الضمير) سعيد هبه مطبعة جريدة الصباح - ١٩٢٣ - ص ٣ ،

٢٢) (أبو الهول) العدد ١١٥ - ١٦ يناير ١٩٢٣ ص ١

الصعبه والكلمات الغريبة ، ولكن يحتفظ مع ذلك بجمال اللغة ، وشفافيتها .
فكم أدى به تأثيره باستاذه الشيخ عبد الله عفيفي ، الى أن يختار الألفاظ
المعجمية ليظهر براعته - كطالب طب ساعتئذ - ومقدرته على التمكّن من
اللغة التي يكتب بها ، أثرت أيضاً علاقته بشوقي ، وقراءاته جل شعره .

ويتضح الفارق بين أسلوبه في بداية حياته القصصية وأسلوبه في
المرحلة الثانية اذا امعنا النظر في وصفه الطبيعية والشخصيات . فهو يركز على
جمال (محبوبة) على هذا النحو من الرقة والعنوية :

« كانت الفتاة آية في الجمال انقروي السادس ، ففي بياض عينيها الصاف
قرصان من ظلمة الليل ، لهما سواده ، وفيهما سكينته وصفاؤه ، ويشع منها
كل ما يشع منه من سحر وشعر ، ووحى وعواطف .. وفي خديها وشفتيها
ورود لا تجف ولا تذبل ، ورود لم يقو الشتاء على أن يخطف لونها أو يفعلن
بها ما فعل بالزهر والشجر ، بل زادها حمرة على حمرة وجمالا على جمال ،
وف وجهها كله ، وعلى جسمها كله ، روح جذاب يقتاد القلوب
والأبصار » (٢٣) .

وكمال يكتب لزميله في (الحمامات) واصفاً نفسه ولهوه وعيته أيام شبابه:

« لقد عشت كنحطة فرحة ، تنزل كل يوم على بستان ، فتفتح على أبيه
زهوره لونا ، وأعطرها أريجا ، وأحلاماً رحيقا ، وأبدعها غلائلاً ، فما تزال
بها تراودها عن قلبها ، وتخدعها عن نفسها بقلبة وطنين .. لقد عشت
هديلها في كل غاب وكر ، وعلى كل شجرة اليف ، وعلى كل غصن وقفه
غرام ! والآن وقد شبعت وانتشلت ، الآن وقد شاخت النحطة وأصاب الهديل
سهم في الجناح ، لم يبق لي أن أصفى حسابي مع هذه الألوان الزاهية
المشرقة ، وهذا الربيع الباسم المونق » (٢٤) .

ولغة الحوار في قصصه بدأت عربية فصيحة ، ثم تحول بها إلى اللغة

(٢٣) مجلة (المسرح) العدد الأول - ٩ نوفمبر ١٩٢٥ - ص ٢٦ .

(٢٤) مجلة (المسرح) العدد الثالث - ٢٣ نوفمبر ١٩٢٥ - ص ٢٦ .

العافية ، وبعدها مباشرة عاد الى الحوار العربي ، السهل . خاصة في رسائله
القصصية .

وعلى اي حال ، فان سعيد عبده اتخذ من القصة القصيرة وسليته الى
التبشير عن أحاسيسه ومشاعره من ناحية ، ووسيلته الى اصلاح المجتمع من
أمراضه وعلمه ، من ناحية اخرى .

وهو في سبيل ذلك الغرض الاصلاحي أهمل القواعد الفنية للفضة
لقصيرة ، متخدًا من قالب الرسائل وعاء صالحًا يصب فيه « الحدث » ،
و « الفكرة » .

وقليلا ما ينحو سعيد عبده منحى واقعيا ، بل انه ينتقى احداثا محتملة
الواقع ، ويصوغها في شكل رسالة قصصية مضفيًا عليها بعض السمات
الواقعية حتى يوهم القارئ، بأن هذا الذى يقرأه على الورق قد يقع في الحياة
التي يحياها .

وكثيرا ما كانت قصصه تلقي هوى في نفوس القراء ، لأنها كانت
تجسد لهم الأمراض والآخطاء والمساويء التي يتربى فيها المجتمع المصري
إذاك : ان في القرية أو في المدينة .

(٣) قصة (الصورة) بين الذاتية والموضوعية :

(ا) حسين فوزى ٠٠٠٠ والذاتية المفرطة في قصصه

(ب) يحيى حتى ٠٠٠٠ والصورة القصصية الموضوعية

(ا) حسين فوزى والذاتية المفرطة في قصصه :

تلتحم الصور التي يعرضها حسين فوزى في قصصه القليلة التي نشرها في مجلة التمثيل ثم في صحيفة الفجر ، التحاماً شديداً بنفسه . وذاته . مما هي الا تجاربه الذاتية ، ونظرته الشخصية ازاء بعض الواقع الذي كانت تصارفه في عمله وفي حقل دراسته .

وتبدأ هذه الصور بصورة يستمدّها من تذكريات طفولته . يصف فيها (السبع الحلاوة) (٤٥) الذي اشتراه ، ويصوغ لها في كلمات راقى مشاعره نحو هذا السبع وتهيبه منه ، وحرصه عليه ، ولهوه به ، وقضاءه أسعد الأرقان في صحبته ، حتى حدّته أمه بكسر «السبع» وتحطيمه لأن النمل يجتمع عليه ، فيشوه ذلك من مظهر الحجرة ، ويحيطها بجو غير صحي .

وصورة القصصية الأخرى مستمدّة من حياته وتجاربه كطالب طب . وكذا من حياة رفاقه وبعض أصحابه . وهو لا يعني في هذه القصص «الصورة» بشيء، من أصول الفن التصصي وتقنياته ، قدر عناناته بتصوير تجارب ومشاهد يشترك هو فيها ، ويحظى بنصيب واخر منها . فلا يقف بعيداً عن الأرض التي ينقل منها واليها ، بل انه موجود ، وثبت ، ويحمل من حضوره ضرورة من الضرورات التي يلتزمها ، حيث يجعل من نفسه

(٤٥) مجلة «التمثيل» ، العدد ٦ - ٢٤ أبريل ١٩٢٤ ص ٣ .

الشخصية المحورية في القصة ، تتنطق من فيه الأحكام ، والأقوال ، والآراء .
وتتشع من عينيه النظارات . . . ونجد هذا واضحا على سبيل المثال في أول قصة
نشرها بصحيفة الفجر . وفيها يحكي تجربة صديق له (عبد السلام)
مع الآنسة (ج) تلك الفتاة غير المستقرة ، والتي تسخر في كثير من الأحيان
بنات جنسها، وتعمل جاهدة على الانتماء إلى عالم الفن حتى تذيع فيه وتشتهر .
وقدت بينها وبين عبد السلام علاقة حب توجاها بالذهاب إلى الأسكندرية ،
والبقاء فيها خمس سنوات لينعمما بلذة الحب . وكان كلما عرض عليها
الزواج أرجأته إلى حين ، لأنها كانت تريد أن ترتد إلى حياة التمثيل والفن .
ثم عادت إلى هذه الحياة تاركة لعبد السلام طفلا تحت اسم مستعار .
وتسوء حاله ، ولا يلتفظها كما لفظته ، بل انه يستمر في التردد على الملهى
الذى تعمل به ، في ثياب رثة ، وخلقة مكفرة ، يتمتع بالنظر إليها ويجدد
في مخيلته ذكرياته العذبة معها .

ويدين الكاتب أنه ، ولا يقف موقفا حياديا في عرضه الشخصي :
بل يحضر نفسه حشرا في ثناياها :

« حدث في أطوار عبد السلام انقلاب فجائي كان من نصبي أن أشهد
أنواره . . . لست أريد أن أدخل في تفاصيل هذا الانقلاب ولكنني اقتصر
على سرد الحوادث كما عرفتها » .

ويؤكد وقوع هذه الأحداث التي ينقلها وأسهامه الفعال فيها ، بشكل
آخر حيث يقول :

« وأرسل لي صديقي بضعة رسائل يصف فيها حياته الجديدة قد أسئلة
يوما أن يسمح لي بنشرها فاشترك الجمهور في استمتاعي بها » . . . وفي قوله :
« أكبر من قوتي أن أمنع عبد السلام من الانحدار والتدحرج وأكبر من قوتي
أن لا أتألم لحاله أشد الآلام !! اليوم تأسر الآنسة (ج) بسحرها وفنها
الجماهير . ولكنها تعمل تحت اسم مستعار جديد . . . لا استطيع أن أصرح
به لأنه معروف من أغلب الناس » . (٢٦)

(٢٦) (الفجر) العدد ٤ - ٣ فبراير ١٩٢٥ - ص ٢ ، ٤

و(قصة مريضة) تجربة عاطفية مر بها الكاتب في أثناء دراسته بمدرسة الطب مع زينب احدى مريضاته الفقيرات ، التي احتلت السرير رقم (١) من العنبر رقم (٦) ، اذ كانت تعانى من علة القلب ولا أمل في شفائها .

وتحكى القصة علاقة تشابكت بين الكاتب والمريضة ، قوامها مزيج من التناهى في الاشفاق والطف والألم . ويصور الكاتب شعوره نحوها . ويجد في القصة متسعًا لمعرض تجاربه مع المرضى ، وحنه على الفقراء والفقيرات منهم ... ثم يصورها تصويرا يستரعب حياتها في بيتها ، وأصفا بيئتها التي نشأت فيها ، مستعرضا جزءا من تاريخ حياتها بين أم مريضة بعيدة ، حيث تجد البنت نفسها وقد تحملت أعباء المنزل منذ صغرها ، وتحس بأنها مسؤولة مع فقرها الدفع عن الأم ومستلزمات المرض .

ويركز الكاتب في الجزء الأكبر من القصة على مشاعره نحو المريضة يوم العيد ، وقد سمح الأطباء لن تتمكنهم صحتهم من الخروج لقضاء العيد بين أقربائهم ، لكنها لا تستطيع ذلك من قسوة المرض ، فتبقي هو الى جوارها .

وكلما كان الكاتب ينصرف قليلا الى وصف حدث جانبي ، أو جزئية من جزئيات الصورة، كلما عاد بسرعة خاطفة لوصف موقفه الشعوري، واحساسه نحو المريضة ، وكأنه الموسيقى لا ينسى ان يردد الى أصل النغم يظل يرددہ بين حين وحين ليزيداد وقعة في النفس وتاثيره في الشعور :

« وهذه العلاقة بيني وبين المريضة نمرة (٦) كانت ماساة تتدرج في خبايا نفس محاطة بسور من الكتمان ... وكل مأساة خاتمة ولكن لا اعرف لمساتها خاتمة محدودة لأنني أتيت ذات صباح وألقيت نظرتى السريعة على السرير نمرة (١) ... فوجدته خاليا) (٢٧) » .

والكاتب بهذه الطريقة وفي كل قصصه القصيرة التي قدمها في هذا الميدان يظهر ظهورا مباشرا ، وينكر الحقائق والتواقيع بطبع وجداً

خالص ، حتى ان قارئ القصة يشعر أن الحدث فيها صادر عن القاص نفسه ، وأنه مصاحب للشخصية ، لصيق بها ، غير محيد لها .

وفي هذه القصة يجمع الكاتب شعوره بالقصة ، والزيارة ، حين يفاجأ بموت زينب . ويحاول أن يرجع مرضها وموتها إلى فقرها ونشأتها « لو أن زينب نشأت في بحبوحة وعاشت بين قوم أغنياء لقامت لها قيامة أهلها وزوجها ، وانقلوا بها إلى مكان هادئ » . ولا يلاحظها بالأطباء وسخروا لها المرضيات ولوجدت صديقة أو قريبًا يرثى لحالها ويقضى بجانيها الساعات الطويلة ليس فيها العلة ، ويخفف عنها وطأة الآلام . . . ولكن زينب لم تكن من بيت نعمة ولم تكن بنت قوم أغنياء ، وزينب الجميلة فيما مضى نبتت زهرة بين أعشاب فلما افتحتها السموم مالت بغضنها لتذوّى بين أعشاب)٢٨(.

ويحس القارئ أن اسم زينب يقتطعه الكاتب من شعوره واحساسه . ويحيطه بهالة من الحب والمطاف والحنان ، لأنه يصوغ مشاعره ويصيغها في قالب قصصي . متوسلا في ذلك بضمير المتكلم ، وبالفاظ أقرب إلى الرقة والموسيقية . وبالاضافة إلى ذلك ندرك أنه يستخدم جملة واحدة يظل يكررها وكأنها ايقاع منتظم ، أو جملة موسيقية ، يرددوها الكورس بين مقاطع الأغنية . وتقوم هذه الجملة في القصة بعملية « التقفيل » على ما سبق أن صوره الكاتب ، والتمهيد للمنظر أو للصورة القادمة التي يجئ تصويرها . ففي بداية القصة نقرأ له قوله « في العنبر نمرة ٦ من مستشفى . . . مريضة اسمها (زينب) . . . ثم يسرد جانبا من علاقاته بمرضاه ، ويعود ليذكر أن زينب جاءت في « السرير نمرة ٦ من العنبر نمرة (٦) . . . » ، وبعد أن يصف جمالها الذابل واحسانته بالشفقة عليها ، يردد بنفس النغمة لاصدارة من أعماقه : « في العنبر نمرة ٦ مريضة اسمها » « زينب » ، تشكرا عة في القلب ولا أمل في شفائها . . . أرسلها زوجها إلى المستشفى . . . لأنه لا يطيق أن يفعل غير ذلك أو لأنها زوجة ينس منها فلا أطفال ولا حياة منزلية . . . وزينب جاءت لتنام على سرير نمرة (٦) لأن زوجها أراد ذلك . أما هي فقد يئست من الشفاء . . . »

(٢٨) للصدر السايبق - من ٣ .

ويلاحظ كل من يتأمل قصص الكاتب أنه لا يحفل فيها برسم الشخصوص، سواء كان ذلك من الداخل أو من الخارج . كما أنه لا يعطي للحدث عنابة . ولكنه يبغي أولاً وقبل كل شيء التعبير عن مواقف شعورية عاشهها ، أو نقل تجارب ومواقف عاشهها غيره من المقصرين به . ومن هنا فقدت القصة انصورة عنده للحكمة القصصية ، فقصصاته من القصة تصوير الشعور أو الاحساس بالواقع احساساً يبرز ذاته .

وفي قصة (الجمادات - قصة حجرة) يعطينا صورة دقيقة لحجرة أحد رفاقه الذين لقوا حتفهم في أثناء الثورة القومية في عام ١٩١٩ ، وكيف أن أمه أغفت حجرته محفظة بكل ما فيها من أثاث ، ومنعت أخته من أن تتمد يدها إلى الحجرة ، فتغير من شأن ما بها ، أو تبدل من وضع محتوياتها . . . وظللت الحجرة معلقة على هذا النحو خمس سنوات ، وفي ديسمبر ١٩٢٤ بالتحديد ، كانت الأخت في سبيل تهيئتها للزواج ، وهم في حاجة إلى الحجرة الموصدة لما تستلزمها اعدادات الزفاف ، وتعارض الأم طويلاً ، إلا أنها تستسلم في النهاية من كثرة الالهاف عليها .

ويطيل الكاتب في وقتها الشعورية مصورة الحجرة ، باثاثها ، ونوافذها ، والمسجد المفروش على أرضها ، والمكتب بما فوقه من كتب ومنكرات ، والأتربة التي علقت بكل جزء في الحجرة ، وكأنه الشاعر القديم يمعن النظر في سريم درس لحببيب مضى وأنقضى . . . حتى نجده في النهاية يخنم موقفه الذاتي من الحجرة وقد تهيأت لحياة جديدة « واليوم تتمدد أيدي الإنسان إلى كل تلك الآثار غير العائنة لتنفس عنها لمسة الزمن ، وتحل عنها عقدة الصمت ، وتحرك بين جوانحها الجامدة حياة جديدة . . . فيصر باب الحجرة وباب الخزانة وتتصدر للنواوذه وأدراج القمطر والمكتب . . . وتهتز الكلة فینتشر عنها الغبار لظهور أقل رماندية ويسمع صرير أسلاك السرير كأنها تتن لطول الرقاد . . . وتنفس الصحائف أسرارها وکعوب الأسفار أسماءها . ويدار الإطار فنتكلم الصورة لتسري عما حل بها ، » (٣٩) .

والكاتب بعدئذ لا يصور الشخصيات في قصصه من خلال حركتهم

(٣٩) (الفجر) العدد ١٥ - ٢٤ أبريل ١٩٢٥ - ص ٢

ومواقفهم وحوارهم بعضهم مع البعض الآخر ، أو في حديث كل منهم لنفسه ،
مل أنه يفرضهم علينا فرضاً منذ بداية القصة بطريقه جاهزة . لا توحى
بعد بتطور ، ولا تترك الفرصة لها كى تتحدد أبعادها المختلفة من خلال
الحدث أو الموقف ، أو في ثنايا الصراع .

فالصورة عنده لا تعنى بالشخصية ، ولا بالحدث ، ولكنها تجسد
مرقنا شعوريا خاصا عاناه الكاتب بنفسه أو نقله من معاناة غيره له .

والكاتب حريص على أن تكون لغة السرد عربية ، تسرى في جوانبها
موسيقى داخلية ، تؤثر في النفس ، بينما يضمنها أحيانا - كما هو معروف
عنه حتى الآن - بعض الأساليب العامية ، مثل قوله وهو يصف عودة الحياة
في بيت عبد المجيد أفندي « عادت ريمة لعادتها القديمة » (٤٠) .

ويعبر عن استثناء الآنسة (ج) من الحياة التي كانت تحياها قبيل
انتسابها إلى عالم الفن بقوله :

« هناك يد قوية تدفعها إلى تلك الحياة التي عرفتها من قبل فلا يمكنها
أن تبقى لحظة واحدة في « العيشة المرأة دي » (٤١) .

ومع محافظته على سلامه لفته ، وشفافيتها ، نجده ثائرا على التعبيرات
العربية الكلاسيكية ، التي كان يقلدحا بعض الكتاب ، ويحرصون على
استعمالها في كتاباتهم . ويبين ذلك من قوله وهو يصف الحب الذى ترعرع
بين عبد السلام - صديقه - والآنسة (ج) « أحب عبد السلام الآنسة ج
حباً قلماً نجده اليوم بين شبابنا . أحبها حتى الجنون . . . كما يقول
التعبير العتيق » (٤٢) .

والحوار في قصصه عامي ، ولكنه نادر جدا ، لا يعطيه الكاتب جل
اهتمامه ، اذ يفرض نفسه وشعوره فرضا لا يدع لغيره من الشخصيات
الافصاح عن ذواتها .

(٤٠) (« الفجر » العدد ١٠ - ٢٠ مارس ١٩٢٥ - قصة « الشيف عودة » ، ص ٢

(٤١) (« الفجر » العدد ٤ - ٣ فبراير ١٩٢٥ - ص ٤

(٤٢) المصدر نفسه . ص ٤

وبعد هذا بجد الباحث نفسه مضطراً إلى الحكم بصورة قاطعه على نتاج حسين فوزى في القصة القصيرة ، فهو لم يؤثر بصورة التصصية في تطوير هذا الفن في أدبنا المصرى الحديث ، وليس مرجع ذلك إلى أنه كان قبل النتاج ، أو لأنه لم يقدم في الميدان القصير إلا قصصاً قلائل ، فهو في هذه الناحية يتفق وأحمد خيرى سعيد، الذى يقول عنه أنه أثر فيه تأثيراً واضحاً .. ولكنه يختلف معه في أن خيرى سعيد كان يجهز بدعوته لوجوب الاهتمام بفن القصة القصيرة . وظل يعمل بصورة ايجابية على التخلص من العيوب التي لخصت بهذا الفن ، وواصل مساعدته الكتاب الناشئين على نشر قصصهم .

ومن ناحية أخرى فإن خيرى سعيد أقدم على الكتابة في القصة القصيرة اقدام فنان متحمس ، وتناول الواقع في قصصه تناولاً من خلال ذاته ونظرته الفنية له دون أن يكتشف بسفور عن هذه الذات وتلك النظرة .. حاول أن يصف الواقع مما يشهده ، وجلاه في صورة قصصية ، تتزع نحو التحليل بشكل بسيط لا تعقيد فيه ، ولا التواه في عرضه ، فضلاً عن أنه جعل للحوار أهمية قصوى في تطوير الحديث وفي الكشف عن أبعاد الشخصية القصصية .

لكن يظهر أن تأثير خيرى سعيد انحصر في شخصية حسين فوزى فقط ، لا في فنه ، ولا في نظرته لهذا الفن . إذ أنه عالج فيه – بافكاره ونظراته الواقعية للحياة والناس – كل العيوب التي كان يمكن أن تنتطرق إلى حسين فوزى نفسه نظراً لعاشرته الطويلة للطبقة الأرستقراطية .

وآية ذلك أن فن القصة القصيرة لم يشغل من فكر حسين فوزى ولا من هواه شيئاً ذا بال . إذ أنه بمجرد سفره إلى الخارج ، وركوبه الباخرة سنة ١٩٢٥ لدراسة العلوم ، تغير كل شيء في حياته ، وتفرغ تفرغاً تماماً لعلوم البحار في البعثة ، وفي معهد الأحياء المائية .

وما يؤكد بما لا يدع مجالاً للشك أنه أسمهم فقط في ميدان القصة القصيرة بهذا العدد القليل من القصص لمجرد انتسابه إلى المدرسة الحديثة . والمدرسة الحديثة كان يرجع إليها الفضل في رفع مكانة القصة . فليس ثمة

ما يمنع اذن من أن يسهم بجزء يسير حتى تثبت أقدامه بين المجاهدين في سبيل ارساء قواعد هذا الفن . والا ما كان السفر بمأثر اية اطلاقا عن الابداع في هذا الفن ، ومواصلة الانتاج فيه ، والعمل على تطويره ٠٠٠ فقد سافر محمود نيمور ولكنه مع سفره وبعد سفره واصل الانتاج في القصيدة ، وبالمثل سافر يحيى حقي . وبسفره أيضا استطاع أن يعمق نظرته إلى الفن ، وأن يلتزم منه موقف متجددة ، ولقد شغلت الحياة العملية سعيد عبده كطبيب ، لكنه ظل يكتب القصيدة لأنها فن الذي غلب عليه وأحبه حب الفلاح السادس للحن طبیعی جميل .

ويظل الأمر بالنسبة لحسين فوزي مختلنا تمام الاختلاف ، لأنه عكف منذ البعثة على دراسة المعارف والعلوم البحرية ، مع احتفاظ بالفن الوحيد الذي يعتبره أكثر فن يسيطر عليه منذ سن السادسة عشرة حتى اليوم وهو (الموسيقى) لا القصيدة القصيرة .

(ب) يحيى حقى ٠٠٠ و (الصورة القصصية الموضوعية) :

ويبلغ فن التصوير القصصي دقته وموضوعيته عند كاتب آخر ، اتصل باصحاب المدرسة الحديثة متأخراً . ولم يتوقف عن الكتابة في القصة القصيرة الا عندما سافر واتصل بالحياة الأوروبية لاتصالاً مباشرأ ، حين استقر به المقام في روما عام ١٩٣٤ . ومنذ ذلك الوقت اتجه إلى الميدان الروائي ، فكتب (البوسطجي) في حوالي ست وخمسين صحيفة . ثم أخرج بعدها (قنديل أم هاشم) .

وكان كثيرون من الكتاب الذين بدءوا حياتهم بالكتابة في القصة القصيرة ، قد وجد حدوده فيها كفن ، ولم يكن يستطيع أن يصل إلى الرواية في مثل السن الذي بدأ الكتابة فيه .

ويدلنا هذا على أنه أقبل على فن القصة التصويرية عن ادراك لطرازية هذا الفن بالنسبة لشاغل يرويد أن يعبر عن ملاحظاته ومشاهداته في الحياة من حوله . فلم يكن إسهامه مجرد الاسهام ، أو ليكون له من بين أعضاء المدرسة الحديثة نصيب ، حتى يرجع إليه واليهم الفضل في تثبيت قواعد هذا الفن في أدبنا الحديث ٠٠٠ ولا يعني هذا بطبيعة الحال أنه احتفل باصول انفنه وأشكاله ومضامينه ، فإنه - من دراستنا لقصصه - لا يعطي للشكل أو المضمون عناية تذكر قدر عنايته بالتعبير اللغوي ، وكيفية قلبه إلى تعبير فني محكم عميق ٠٠ يثور منذ البداية على الأساليب التزخرفية ، ويتحمس لاصطناع أسلوب علمي موضوعي ، يبحث فيه عن العبارة ، والكلمة ، والتركيب ، حتى يساعد هذه المساعدة ايجابية على تصوير الواقع تصويراً دقيقاً منضبطاً .

ولقد عملت مؤثرات ثلاثة في تكوينه الأدبي . حددت اتجاهه من ناحية نح واتخاذ الصورة شكلاً قصصياً مرغوباً فيه . ومن ناحية أخرى في

الاهتمام باللطف والأسلوب المحدد . ومن ناحية ثالثة في التزام الواقع ، وضرورة وصفه كما هو في حقيقته .

وتقف البيئة التي نشأ فيها في مقدمة هذه العوامل ، وهي بيئه تحب القراءة . أبوه وأمه ، وأخوه الأكبر (ابراهيم) ، الذى استطاع أن يكون لنفسه مكتبة تضم أشتاتا من الكتب العربية والإنجليزية ، استفاد منها يحيى حقى استفادة كبرى ، فكانت أول معيين استحقى منه الثنافه والمعرفة . ولعب ابراهيم فى حياته الفنية دورا آخر . اذ أنه ساعده على الاتصال بأعضاء الدراسة الحديثة ، وكان اتصالا فكريا ، وتجاويا شعوريا ، لأن يحيى حقى حينئذ كان معاونا للأداره فى منفلوط . فقام ابراهيم كحلقة اتصال بينه وبينهم ... كما أن عمه محمود طاهر حقى حب اليه الفن القصصى ، وكان ذا نشاط ملحوظ فى تأليف لقصصى والسرحي .

ولا يتف تأثير أسرته عند هذا الحد من التوجيه ، بل ان دورها ينحصر أساسا فى أنها عمقت وعيه بخطورة اللطف ، وضرورة العذائية به ، ووجوب وضعه فى المكان اللائق فى الوقت المناسب ، فقد كان الجو الغالب على بيته « أولا : شيء من الاعجاب بروشاقة اللطف والابتهاج بالتوقف فى العثور عليه » (٤٢) .

ومن هذه النقطة توجه اهتمامه الى الاجادة اللغوية . وجعلته قراءاته فى الأدب العربى القديم ، يقف عند ألوان متعددة من الأساليب اللغوية . وتبيين له ذلك فى مقالات الحريرى ، والبيان والتبيين ، والبخاء ، للباحث . وديوان المتنبى ، وغير ذلك من كتب التراث .

ويأتى اتصاله بالدراسة الحديثة فى المرتبة الثانية من مراتب التأثير فى ذنه القصصى ، فقد وجهته هذه الدراسة بتعاليمها ودعائتها ، وجهة واقعية جعلته يستربى من دور الخيال فى القصة ، ويعتبر القصة الاتى تعتمد على الخيال نوعا من النسالية وقتل الفراغ .

(٤٢) من حديثلى معه - يوم الاثنين ٧/٩/٦٤ . وقد نشر « فؤاد دوارة » حديثا مشابها في الجمهورية العدد ٣٩٥١ - ١٥ أكتوبر ١٩٦٤ . وتفق اجابات يحيى حقى في كلا النصين انكارا وأفاظا .

ولما كانت المدرسة الحديثة قد تحولت من مرحلة الاهتمام بالأدب الانجليزى والفرنسى الى مرحلة الشغف والولع بالأدب الروسى - كما سبق أن أوضحنا ذلك في حديثنا عن المفاهيم الجديدة والأنكار الثورية - فلذا أصبح طبيعياً أن يغدو يحيى حقى بالأدب الروسى ، وأن تزداد عناناته به ، لأنها اتصلت بالمدرسة الحديثة في مرحلتها الثانية . وكان ذلك في أواخر عام ١٩٢٦ وأوائل عام ١٩٢٧

ويرجع يحيى حقى سبب اهتمامه بالأدب الروسى الى أنه أدب يتعلّج المشكلات الروحية ، ويشيد من شأن الروحانيات ، ويبعد عن القضايا الفكرية والفلسفية وهى مميزات تجذب عواطف الشباب أكثر من غيرها من التعقيدات الفكرية التي لا قبل لشباب على احتمال الغوص في مشكلاتها .

، لقد وجدت في الأدب الروسى كل شخص تقريباً مشغولاً بقضية كبيرة هي خلاص الروح ، ويخيل إلى أن الأدب الصادق هو الأدب الذي وان سجل وغير وحل وكتب باسلوب واقعى ، الا أنه لا يكتفى بذلك بل يرتفع إلى حد التبشير . وهذا ما وجدته في الأدب الروسى وسحرنى » (٤٤) .

وينتقل يحيى حقى بعد ذلك من دور القراءة والاطلاع على الأدب الروسى وغيره ، إلى مرحلة (الملاحظة المباشرة) و (المعاشرة الحقيقة) أو (مشاهدة الواقع مشاهدة فعلية) ، فقد توزع فيما بين ١٩٢٧ - ١٩٢٨ بين القاهرة ودمنهور والاسكندرية ، ومنفلوط ، وكانت هذه الفترة هي فترة الخصوبة التي كثرت فيها كتاباته وصوره .

فإن انتقاله إلى الصعيد وغيره من القرى المصرية ، جعله يتصل بالناس والطبيعة ، والحيوان ، والفالح المصرى ، اتصالاً ايجابياً ، ساعد على أن تتطبع في ذعنه صور المرئيات على طبيعتها وفي حقيقتها من غير رتوش ، أو ألوان زاهية براقة ٠٠٠ فننقل على الورق هذه الصور في شكل قصة قصيرة ، وحرص على أن يكون أميناً في نقله عن الواقع ٠٠ مثال ذلك (قهوة ديمترى) التي يقول عنها أنها قهوة حقيقة موجودة في مدينة محمودية .

* * *

(٤٤) نص حديثه معى .

وفي أول عمل قصصي نشره يحيى حقي في صحيفة الفجر نطالع بوادر حبه للتصوير ، وهي قصة تدور حول عالم الحيوان ، يعطيها فيها الكاتب ثلاثة صور وصفية للقطة (فلة) والقط (مشمش) والكلب (لولو) .

ويظهر لنا اختياره للفظ ، وانتقاءه لكلمات الدالة ، والمؤدية لنغرض . وايجازه الشديد من غير فضفضة ولا استطراد ، حيث يصف (فلة) بأنها « بيضاء اللون من الصنف الرومي ذات ذيل قصير وشعر طويل ورأس صغيرة مستديرة وعيينين مسقديرين لونها أزرق كلون السماء الصافية » .

و (مشمش) يمثل متشرد القطة ، فهو قط بليد طويل الجسم والذيل ذو عينين باهتتين تضربان إلى اللون الأصفر مملوءتين خبشاً ومكراً . أما (لولو) فهو « كلب صغير الحجم من صنف خليط بين البليد والرومي . له ذيل مقطوع وشعر غير طويل . قد عقت صاحبته في رقبته جرساً صغيراً بين كلما جرى أو هسى وتسمع نباحه الضئيل كلما أقبل طارق على باب الشقة (٤١) » .

ولا يخفى أن الكاتب يرمز بهذه الحيوانات الثلاثة إلى ثلاثة طبقات أو ثلاثة أنجاس كانت تعيش في المجتمع . واستطاع بواسطة اختياره لهذه الأنواع الثلاثة من الحيوان مختلفة الطباع والخطة والخلق ، أن يصور طبقة الأتراء وتمثيلهم السيدة التركية العجوز ، قصيرة القامة ، قوية الصوت لا تحب أحداً ولا يحبها أحد . وعائلة (أبو السعود أفندي) تمثل طبقة المصريين ، تلك العائلة التي « تدعى » ابنها عزيز لأنه الولد الوحيد بين بناته نويرمز لها بالقط مشمش . ثم هناك جماعة الأروام ، وتمثيلهم المرأة الرومية التي تقيم في الدور الثالث مع زوجها الذي يغادر منزله في الصباح مبكراً ولا يعود إلا حوالي منتصف الليل . و (لولو) هو كلبها المفضل يتشبه بها في كل شيء .

ويشتم القارئ في هذه القصة ثمة اعلاه لشأن القطة (فلة) ، وهذا يستتبع

(٤٥) (النجر) العدد ٧٥ - ١٥ يوليه ١٩٢٦ - قصة (فلة - مشمش - بولو) ص ٢

(٤٦) المصدر نفسه - ص ٢

بطبيعة الحال تفضيلاً للأتراء الذين ينتمي إليهم يحيى حقي بوشححة قربي ، وهذا يتضح من وضعها في أول القائمة ، وأضفاء الصفات الحميدة شكلاً موضوعاً عليها !!

ومما يؤكّد شغفه بالتصوير القصصي ، واستمرار محافظته عليه بما بعد ، وبأنه اختاره دون غيره من الأشكال الفنية الأخرى ، أننا نلاحظه في بعض الأحيان يختار عنوانين قصصيه دالة على انتقامتها لهذا الشكل القصصي . فقصة (عضة) يقول عنها أنها صورة اجتماعية ، ويوضع لقصة أخرى العنوان التالي (صورة من الحياة) .

والواقع ، أن قصصه في هذه الحقبة لا تبعد عن أن تكون صوراً للواقع ، والحقائق الموضوعية التي كان يلاحظها ، دون خضوع لخطف أو رسم معينين سبق تحديدهما أو وضع الضوابط والقيود لهما .

ويدفعه حبه للحقيقة ، ورغبته في رسم صور واقعية ، إلى أن يعطي القاريء رسمًا متكاملًا للشخصية على امتداد تاريخ حياتها ، منذ لحظة ولادتها وظروف نشأتها ، حتى ساعة تعاملها مع القصة أو وقت تواجدها في «الصورة» . وهذا يبعده عن طبيعة القصة انقصيرة وخصوصيتها ، التي تكتفى بجزء من حياة الشخصية أو لمحه يسيرة عنها ، أو جانب فرد من جوانبها ، أو لحظة من لحظاتها . ولكنه في هذه «الصور» ، يبسط ، في دراسة الشخصية دراسة كاملة تکاد تحول القصة عنده إلى سيرة حياة ، تستعرض كل جوانب الشخصية وتقدم كل المعلومات الممكنة عنها ، حتى إننا تجد بعض الصور تطول وتطول فتبلغ عنده كما وكيفا حد الرزایة (٤٧) .

ففي قصة (محمد بك يزور عزبته) يعرض علينا نشأة محمد أفندي عمر

(٤٧) من هذه الصور القصصية : (منيرة) قدمها في خمسة أعداد بصحينة «الفجر» ، منذ ٢٢ يوليه ١٩٢٦ حتى ٩ سبتمبر ١٩٢٦ وقصة (الدكتور شاكر أفندي) في سبع حلقات - بدأت في العدد ٨٦ - ٢ ديسمبر ١٩٢٦ وانتهت في العدد ٩٢ - ١٢ يناير ١٩٢٧ .

جامدين طالب البكالوريا ، الذى لا يحفل بالدراسة لأن اباه توفى وترك له خمسمائة فدان جيدة بمديرية الشرقية . ويرجع إلى أوليات هذه النشأة فيقف عند أبيه ويقند أسباب ثرائه ، وأمله في أن يرى ابنه الوحيد دكتورا ، ثم وفاته ، وقصة عمه الذى كتبه بعد وفاة والده . وهكذا يستغرق تاريخ حياة الشخصية ، والشخصيات الأخرى المتصلة بها ، وتصوير ماضيه ، نصف حجم القصة . ويترك النصف الآخر لتصوير الريف وطبيعته الساحرة ، وزيارة محمد بك للقرية ومشاهداته فيها ، فتصبح القصة بلا حدث ، ومجرد تصوير للبيئة الريفية ، واسترجاع لماضي الشخصية ، على مهل يبعث الملل في بعض الأحيان .

قصة (حياة لص) ان هي الا استعراض طولى لحياة حسين ابراهيم القروى الساذج ، الذى نشا وتربى فى الريف وسط الحقول ، ثم اتصاله بامرأة لعوب ، معروفة بميلها الى الرجال وقلة ورعها ، ثم مجرته الى المدينة وعمله خفيرا بأجر ضئيل ، وزواجه ، وانجابه أطفالا، وانحداره الأخلاقى وشربه الخمر ، ثم محاولته سرقة الحال التجارية التى كان يقوم بحراستها ليلا . ويختل هذا تصوير لجزئيات وتفاصيل من الواقع ، يحس الكاتب باضطراره لتصويرها نظرا للتزامه حرافية الواقع ، ويهمل تبعا لذلك القواعد الفنية للقصة القصيرة ، وتخلص من كثير من شرائطها ومقوماتها (٤٨) .

(٤٨) والأمثلة على ذلك كثيرة . فمثلا قصة (من الجنين) ان هي الاسيرة حبيبة حسن (لدى عبد المطلب) ، فقد كان شابا وقاد الذهن ، نكيا ، تخرج من الحقوق بتفوق ثم عين في وظيفة بدمياط ، لم يكن راضيا عنها ، لذا أصيب بحمى التيفوس ، فغيرت من حاله ، وبديلته تبديلا كبيرا . وبدا من حركاته لأخوانه المرضفين أنه ينحدر نحو الجنون .. حيث طلب من رئيسه أن يكون العمل ليلا ، ورفع إلى وزير المخانية مذكرة يطلب فيها تعديل نصوص قانون العقوبات ، وأن يمنع الدخامن من عملهم لأنهم يقلبون العطايا بالظالمين ، ويجد الكاتب في هذه القصة مجالا رحبا لسرد تفاصيل كثيرة عن الحياة والعمل في المحاماة ، وطبيعة الجو في دمياط صيفاً وشتاء . حتى أنه يذكر نفس المراد التي اعتمدت عليها مذكرة محسن اللندى . ويتحقق الكاتب في تصوير جن العمل ، ووقف عند جزئيات الواقع ، وبختفي « الحديث » ، وتسير القصة ببطء وثقل نحو النهاية ، وقد تعزى هذه القصة الى رغبة يحيى حق نفسه - كمحام في ذلك الحين - في اصلاح بعض نصوص قانون العقوبات ظل كان يراها من وجهة نظره

لذا جاءت صوره وشخصه صورة طبق الأصل للواقع . لم يعن فيها الكاتب بما يخص الصلات الإنسانية وللنوازع النفسية . لأنه لم يبعد بها مطلقاً عن مجال المادية المجردة . فالفن ليس تسجيلاً أميناً للواقع . ولامحاكاً تامة لطبيعة ، بل انه عملية انتخاب واختيار من هذا الواقع ، نعم بطريقة فنية لها سماتها وخصائصها التي تختلف تماماً الاختلاف عما نقابته وتألقه في حياتنا اليومية وفي مشاهدتنا العادية المجردة . اذ الدافع الأساسي في الفن عموماً هو تحديد موقف الفنان من الواقع ، وشعوره نحوه ، وتعاطفه او عدم تعاطفه مع هذا الواقع الموجود بالفعل . بحيث تأتي صوره وقصصه وكتاباته معبرة ، صادقة ، زاخرة بالثيمات الفنية التي تهز مكامن شعور القارئ ، لأن الكاتب يعرض الحياة من خلال نفسه المرهفة ، وذاته الحساسة.

وفي هذه الصور القصصية يختفي عنصر الخيال اختفاء تاماً . وتتصف « الحادثة » وتتصبح غير ذات أهمية . ونبحث عن « الفكرة » التي تعالجها القصة منذ البداية بهدف واحد مطلق ، وطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، فلا نجد . فال فكرة في القصة القصيرة » يجب أن تكون واضحة تماماً ، ويجب أن تثير الاهتمام بمفرداتها دون نظر أو اعتبار لأى تعقيد آخر » (٤٩) . لكن لأن هم الكاتب الأول هو تصوير الواقع ، فإنه لا يعطي للفكرة أى اعتبار .

ويختلف يحيى حقى عن حسين فوزى في صوره ، ويتجلى ذلك حين النظر إليها لأول وهلة ، اذ نجدها موضوعية بحقيقة في موضوعيتها ، لا أثر

صحيحة ، على الرغم من مخالفتها لواقع «قانون ومواده» ، فحاول أن يضع مشروعه لتعديل هذه المواد على لسان أحد رفقاء ، فاتته زملاؤه بالجنون . و (عبد التراب أندى السجان) هي الأخرى تاريخ حياة هذا الرجل ، وصورة دقيقة لدخله ، وحرصه على عمله ، وزواجه في سن التاسعة عشرة ، ومعاملته القاسية لزوجاته ثم زواجه بعد عشرين عالماً من أخرى . وتموت فيتزوج بعد شهرين من وفاتها . وهكذا تتلو القصة بحسب كل من الجزئيات والمتناقضات وتفاصيل الحياة اليومية لشخصه ، كالمتشابيات المتعلقة بطعامه ، وشرائه ، ونومه ، وما إلى ذلك من أمور الحياة النافية التي تشغله عادة جزءاً كبيراً من واقع حياة كل من .

An Introduction to the Study of Literature — (٤٩)

Hudson London 1930 — p. 454.

لذاتية فيها ، حيث يصور الكاتب مالم يمر به ، وما لا علاقة له به إطلاقا ، ونحس أنه ينتقل أشياء خارجة عن ذاته ، فمناظره وشخصه والعالم الذي يصوره يعرضه في أرض محايده تماما ، لذا فإنه يحرص على تصوير ما هو موجود فعلا ، بكل حذافيره . ولو كان الأمر غير ذلك لصور ما يحبه هو ويرضاه ، ويعبر عن نظرته وتفسيره للواقع الخارجي من خلال احساسه به .

وان كنا نلاحظ أن له في ثنايا القصة تعليقات وأحكاما خاصة . لكن وجود هذه التعليقات الجانبية لا يعني بالضرورة أن الصورة ذاتية وإن الكاتب يصور تجربته الشخصية ، بل انه يحاول بطريقة سافرة تفسير وضع من الأوضاع ، أو التعليق على سلوك معين .

ومهما يكن من أمر اختلاف « صور » حسين فوزى للصوتها بذاته ، عن « صور » يحيى حقي لموضوعيتها الواضحة ، فإن الندرس المقصوص لقصص كل من محمود طاهر لاشين ، ويحيى حقي ، لا ينكر باى حال من الأحوال وجود تشابه كبير في طريقة بناء هذه الصور ، وتركيبها ، وفي تناول الشخصوص وغير ذلك ، فإن ثمة مظاهر اتفاق ، يلتقي فيها من الكتابين ، وأخرى ينفرق فيها كل منها عن الآخر :

فإن كتابان يتقانان في الأمور الآتية :

١ - يجعل كل منها للأوصاف المكانى أهمية قصوى في القصة ، وهم يقدمان تصويرا للبيئة والمكان مدفوعين بلذة التصوير ، دون سواهما . إذ يشعر القارئ أن هذا الوصف مقصود لذاته . . . وبقدر ما كان محمود طاهر لاشين - مهندس التنظيم - معنيا بوصف المكان والبيئة والأحياء الشعبية ، فإن يحيى حقي لا يقل عنه جودة واتقانا في التقل عن الواقع .

ففي (نهاية الشيخ مصطفى) يعطينا صورة دقيقة لحي الحسين حيث نشأ الشيخ مصطفى :

« بجوار سيدنا الحسين ، وفي زقاق طويل ضيق متعرج ، مزدحم بالدكاكين ، وبوصف أدق : أمام باب مسجد شاله ياست أم الغلام ،

منزل كهل ، محدود بـ الظهر ، وقصير القامة ، ضيق الصدر .. تهبط أربعة درجات حتى تصل إلى بابه ، ثم ترتفع أربعة أخرى فتصبح في غرفته الوحيدة بـ طابقـه الوحـيد . ولو أنـصـف صاحـبـه لـأزـالـ مشـوبـيـتـهـ وـاتـخـذـهاـ منـذـهاـ نـدـخـولـهـ وـخـروـجهـ بدـلـاـ منـ هـذـاـ الـهـبـوتـ وـالـارـتفـاعـ (٥٠) ..

ويصورـ حـىـ القـلـمـةـ فـيـ بـداـيـةـ قـصـةـ (ـعـضـةـ)ـ عـلـىـ هـذـهـ الشـاكـلـةـ :

ـ قد يكونـ حـىـ القـلـمـةـ رـغـمـ فـقـرـ سـكـانـهـ أـغـنـىـ أـحـيـاءـ القـاـفـرـةـ مـشـاعـدـ ،ـ وأـحـفـلـهـ ذـكـرـيـاتـ ،ـ يـنـامـ وـالـجـبـلـ يـرـعـاهـ ،ـ وـرـمـلـ الصـحـراءـ وـسـادـتـهـ ،ـ تـارـكاـ قـاـمـرـةـ الـازـبـكـيـةـ تـحـتـ قـدـمـيـهـ ..ـ اـذـ أـشـرـفـتـ الشـمـسـ فـهـوـ أـوـلـ منـ يـخـلـعـ عـنـ نـفـسـهـ غـلـالـةـ لـأـظـلـامـ وـيـهـرـعـ لـاستـقـبـالـهـ ،ـ فـيـ بـقـعـةـ جـزـئـيـةـ مـنـهـ تـنـاثـرـ مـقـابـرـ الـخـلـفـاءـ مـتـهـمـةـ ،ـ قـدـ صـدـأـ صـوـتـ مـآـذـنـهـ ،ـ وـنـامـتـ أـعـوـادـهـ ،ـ كـائـنـاـ مـىـ سـتـارـ مـاسـأـةـ قـدـيمـةـ مـضـىـ دـورـهـاـ،ـ وـطـالـ مـقـامـهـ بـرـكـنـ المـخـزنـ فـاعـتـلـنـاـ العـناـكبـ ..ـ وـقـدـيـمـاـ كـانـتـ نـسـتـقـبـلـهـ النـاسـ بـالـتـصـفـيـقـ ،ـ نـتـعـرـفـ بـهـ مـسـجـدـ أـمـيرـ الـجـيـوشـ يـرـيدـ أـنـ بـحـضـنـ وـهـوـ مـيـتـ كـمـاـ كـانـ يـحـضـنـ فـيـ حـيـاتـهـ ..ـ وـهـلـ بـعـدـ الـمـوـتـ ..ـ يـأـمـيرـ الـجـيـوشـ ..ـ مـنـ عـدـوـ؟ـ ،ـ وـنـتـعـرـفـ (ـالـمـغـاـورـىـ)ـ يـخـتـارـ مـنـ باـعـنـ الـجـبـلـ سـقـنـاـ يـسـتـرـهـ عـنـ أـعـيـنـ الـمـصـرـيـنـ حـيـنـاـ يـجـمـعـ كـسـالـىـ شـعـبـهـ فـيـ تـكـيـةـ ذاتـ حدـيـقةـ ..ـ وـتـسـتـمـدـ رـزـقـهـ مـنـ سـاـكـنـيـ الـأـكـواـخـ ،ـ وـتـنـسـىـ تـفـسـكـ أـمـامـ مـذـنـبـةـ السـلـطـانـ حـسـنـ المـنـفـرـةـ فـيـ عـظـمـتـهـ وـبـهـائـهـ (٥١)ـ ..ـ وـيـطـوـلـ بـهـ وـصـفـ الـحـىـ كـهـ ،ـ وـالـأـزـقـةـ وـالـحـوارـىـ المـنـفـرـةـ مـنـ شـوـارـعـهـ الرـئـيـسـيـةـ ..ـ

وـتـصـوـيرـ الـمـكـانـ عـنـدـ كـلـيـهـماـ لـاـ يـضـفـ ظـلـلاـ عـلـىـ «ـ الشـخـصـيـةـ»ـ اوـ «ـ الـحـدـثـ»ـ اوـ «ـ الـفـكـرـ»ـ اوـ «ـ الـأـوـضـوـعـ»ـ ،ـ وـلـاـ يـرـتـبـطـ بـشـئـ منـ هـذـاـ ،ـ فـهـوـ مـعـزـولـ وـبـعـيـدـ عـنـ «ـ الشـخـصـيـةـ»ـ فـيـ الـقـصـةـ ،ـ لـأـنـ الـبـيـئةـ لـاـ تـنـبـضـ بـالـحـيـةـ وـالـحـرـكـةـ ،ـ وـلـاـ تـبـعـثـ عـلـىـ تـطـورـ «ـ الـحـدـثـ»ـ ،ـ وـلـاـ تـكـشـفـ عـنـ الـزـوـاـياـ وـالـجـوانـبـ الـمـؤـثـرـةـ فـيـ «ـ الشـخـصـيـةـ»ـ مـنـ نـاحـيـةـ أـخـرىـ ..ـ

وـنـحنـ لـاـ نـرـفـضـ تـصـوـيرـ الـبـيـئةـ فـيـ الـقـصـةـ الـقـصـيـرـةـ ،ـ وـلـكـنـ بـشـرـطـ أـنـ تـكـونـ ذـاتـ دـورـ خـطـيرـ وـهـامـ فـيـ نـمـوـ «ـ الـحـدـثـ»ـ اوـ اـسـتـكـنـاهـ «ـ الـفـكـرـ»ـ اوـ تـوـضـيـعـ

(٥٠) (ـالـسـيـاسـةـ)ـ العـدـدـ ١٥٥٠ـ - ٢٦ـ اـکـتوـبـرـ ١٩٢٧ـ صـ ٢

(٥١) (ـالـسـيـاسـةـ)ـ العـدـدـ ١٧٤٧ـ - ١٠ـ اـکـتوـبـرـ ١٩٢٨ـ صـ ٢

، الموضوع « واستكشاف المدى العام للقصة .. فان البيئة قد تبرز في القصة وتنبض بحياة لا تقل في معالجتها عن الشخصيات التي تتحرك فيها » على الا يكون الوصف العام لمجال الاحداث في جميع مظاهره السابقة منزلاً عن الحوادث والشخصيات في القصة .. اذ النهاية منه وصف عالم القصة المكتمل غير المبتور (٥٢) ..

٢ - ويشتراك يحيى حتى مع طاهر لاشين في تناوله الشخصية ، اذ يصفها من الخارج ، ولا يتعقها ، ولا يحللها ، كما أنه يرسمها رسمًا مشوياً بشيء من السخرية والنقد ، والفكاهة الخفيفة :

يصف محمد أفندي عمر جاحين بقوله :

« ومحمد بك هذا شاب بدین ذو وجه أبيض اللون اذا أطلت النظر اليه لاحظت أن جميع أعضائه من عينين وما يتبعهما من حاجبين وأنف وفم وذقن لا تشغله الا مساحة صغيرة من وسط كتلة ضخمة من اللحم . فالمسافة التي بين ذقنه وبين أسفل وجهه تنوف طولاً عن تلك التي بين أنفه وعينيه » (٥٣) . وتزيادة سخريته حدة في تصويره عبد التواب أفندي :

« لو رأيت عبد التواب أفندي علمت أن الحكومة تتلزم بعض موظفيها عندما تزورهم أن يحضروا إلى الديوان بالرداء الأفرينجي ، فلييس هناك من جاكلة وبنطلون يسعان جسم عبد التواب أفندي وليس يرجع ذلك إلى ضخامته بل لعدم انتظامه فهو مستكرش البطن عريض الصدر كبير الجذع قصير الساقين مقوسهما ويصر على أن تكون بذنته من طراز واحد ينفرد به وحده من مسائر الناس . ولا يغيره مهما طال به الزمن ومهما جادله المجادلون (والترزيون) فهي من قماش لونه (زيتى فاتح) وتنتهي الجاكلة من استدارة مبالغ فيها إلى الركبتين أو ما دونهما .. وتنتسع أرجل البنطلون وتستدير لتكون كالغرارة ، وبفرض أن عبد التواب أفندي يرضى أن يعترف بتقدم الزمن وبانقضائه ، هذا

(٥٢) (المدخل إلى النقد الأدبي الحديث) .. د . محمد غنيمي هلال - ط ١ / ١٩٦٨ - ص ٥٠٧

(٥٣) (المجر) - العدد ٨٤ - ٢٨ أكتوبر ١٩٢٦ - ص ٢ .

اللباس الذى ربما يعتبر (مودة) فى وقت من الأوقات فانه لا يستطيع ان يمشى في البذلة كما يمشى سائر الأندية . وتحكم لأول وهلة أن هذا الرجل لا يتفعه سوى الجبهة والقططان ، أما بنقيته فهو ذكرى (لوضة) أيام اسماعيل باشا ... فهي مرتفعة لدرجة أنها تدفع بفكه الى أعلى فتتحدر مؤخر رأسه وتتقارب طيات جلد قفاه حتى كانه مشنوق بحبال متعددة » (٥٤) .

وهو من هذه الزاوية يتفق كل الانتقاد ومحمد طاهر لاشين (٥٥) .

٣ - ولكل منها تعليقاته ، وتدخله المباشر ، وأحكامه الجانبية التي تحول أحيانا دون النمو الداخلي في القصة .. إذ أن كلّيّهما حاضر باستمرار . لا يضعنا مع الموقف في لحظة حضور . وهذه المظاهر لحقت بكثير من قصص الرواد الأوائل . فنجدها عند عيسى عبيد وشحاته عبيد ، ومحمد طاهر لاشين . في مرحلته الفنية الأولى - وكذلك محمود تيمور - في مرحلته الفنية الأولى - وحسين فوزي وصالح حمدى حماد وكامل كيلاني .

ويطالعنا يحيى حقى برأيه الذى لا خطوت فيه . وذلك حيث يفضل المقابر المصرية على المقابر الألمانية ، على الرغم من عدم اهتمامها بالتنسيق والنظافة والنظام :

« أنا ؟ أردت رأىي الحقيقى لقلت ان قبورنا على ما فيها من عدم النظام والترتيب هي في ذوقها أرقى بكثير من الخوق الغربى بل نحن مهمنا الحياة والموت أكثر مما فهموهما » (٥٦) .

ويبيّن رأيه في مدى انعكاس الحياة المدنية على القرى حينما ينتقل اليها : « والمدينة للقرى كالخمر للشارب تسحره وتأسره فينقلب عبداً ذليلًا لها ويوضع تحت قدميها حياته الوديعة المهدئة ليستبدل بها حياة

(٥٤) (السياسة) العدد ١٣٤٠ - ١٨ فبراير ١٩٢٧ من ٢ قصة (عبد التقى
أنجى السجان) .

(٥٥) راجع الفصل الثالث - الجزء الثالث - من هنا البحث عن جانب التكافأ
في قصص لاشين .

(٥٦) (القجر) العدد ٧٩ - ٦٢ يوليه ١٩٢٦ من ٢ قصة (الموت والتذكر) .

محومة مضطربة ولكن تنتابها بين حين وآخر نوبات سرور . . . وفق القصة نفسها يعلق على انتقال المرأة العاشرة التي اتصل بها حسنين ابراهيم ، من القرية الى المدينة بقوله :

« وهي نهاية محتممة لكل فتاة تستهين بعفافها في الريف ، وان هربت منها فالى موت أكيد » (٥٧) .

وتتسع قصتها (صورة من حياة) لمثل هذه الآراء الفلسفية ، حيث يستعرض بعض نظريات علم النفس والمنطق والفلسفة (٥٨) .

٤ - ويتفق الكتابان أيضاً في أن « الحادثة » عندما جانبية ، وغير ذات موضوع ، فقصصهما مزيج من وصف الشخصية وتصوير المكان .

ثانياً : يفترق فن الكاتبين في ثلاثة مظاهر :

١ - القصة القصيرة عند محمود طاهر لاشين لها مضمون اجتماعي ، وتعالج قضية اجتماعية معينة ، يسعى الكاتب من وراء تصويرها الى محاولة علاجها وتقديم الحلول الممكنة لها . قضية الطلاق . والزواج غير المتكافئ . والمعاملة القاسية من جانب الزوج لزوجته وأثر ذلك في الحياة الأسرية . لكن يحيى حتى يفشل هذا الجانبي في قصصه ، فلا تظفر لديه بموضوع تدور حوله التجربة او الخبرة او « الصورة » .

٢ - للحوار في قصص محمود طاهر لاشين دوره الكبير ، وما هو كذلك في صور يحيى حتى ، اذ أنه يندر وجود حوار في قصص هذه الفترة ، وربما كانت رحابة صدره ، وبساطة آرائه ، ومحاولته الظفر بجزئيات الصورة ، هي التي وقفت مجتمعة في وجه الشخصية ، ولم تعطها الفرصة كى تتصفح عن نفسها بالحوار الذى يصدر عنها .

٣ - لقد تطور فن لاشين في القصة القصيرة من التصوير الملحى الى التحليل النفسي ، بينما عكف يحيى حتى على (التصوير القصصى) وظل

(٥٧) (السياسة) العدد ١٢٨٠ - ١٠ ديسمبر ١٩٢٦ . من ٢ .

(٥٨) (السياسة) العدد ١٣٩٥ - ٢٦ أبريل ١٩٢٧ . من ٢ .

يجود فيه ، ويبعد ، ويتطور به ، وينطق صوره المادية بدللات ومعان
أقرب إلى حقيقها الواقعية منها إلى انطلاقات الخيال .

ومن ثم يمكن القول بأن «الصورة» عند يحيى حتى خلت من الذاتية المفرطة في الأكثر الأعم ، حيث تبدو موضوعيته في تصويره أحداثاً تجري خارج نطاق تجربته الذاتية ، فتخلصت الصورة مما شابها عند حسين فوزي . وهي أيضاً واقعية بحثة ، توحى باليمانه العميق بالذهب الواقعي ، الذي سبقه إلى الأخذ به أعضاء المدرسة الحديثة بصفة عامة ، وطبقه محمود طاهر لاشين في قصصه القصيرة بصفة خاصة . فهو لا يلجا في قصصه إلى الخيال الجامح ولا إلى الحديث المثير ، كما أنه لم يقتصر من الخيال أفكاراً وصوراً ، ليلبسها ثوباً واقعياً تمثياً مع فكرة ، أو تطويها لغرض اصلاحي . كما كان بفعل سعيد عبده، بل انه استغل الحقيقة الواقعية في تجسيد «الصورة» وعرضها .

ويسافر يحيى حتى إلى أوروبا ، ويعود فناناً عميق الفهم للواقعية ، ويتطور من فن التصوير القصصي . وتتصبح صوره ولوحاته ناطقة بالحركة ومتسمة بالتطور ، والنمو ، لا تخلو من فكرة أو احساس .

(٤) قصة (الحدث الغريب) (*) :

(أ) عبد الحميد سالم ٠٠٠٠٠ (صور) ١٩٢٨

(ب) كامل كيلانى ٠٠٠٠٠ (مختار القصص) ١٩٢٩

ونقف عند كاتبين مثقفين آخرين أسمهما بنصيب يسير في القصص القصيرة ، في الفترة ما بين (١٩٢٧ - ١٩٢٩) . ولسنا ندري السبب الذي أدى بهما إلى التوقف عن كتابة القصة القصيرة ، بعد أن نشرا كتابيهما . فقد نشر الأول كتابه (صور) عام ١٩٢٨ - وتلاه كامل كيلانى بكتابه (مختار القصص) عام ١٩٢٩ .

ويستطيع من يتصفح كتاب الأول أن يدرك أن نشاطه لم يكن موجهاً أصلاً إلى القصة القصيرة ، على الرغم من دفاعه عنها ، ودعورته إلى الاهتمام بها . فقد توزع نتاجه بين تقديم أساطير متعددة ، بعضها مستمد من الأساطير المصرية القديمة ، وبعض منها ماخوذ من الأساطير اليونانية ، وبعضها الآخر من الأساطير العربية ، وقد حاول صياغة هذه الأساطير صياغة عربية بأسلوب يحفظ بقوته ورصانته .

وفي الكتاب أيضاً محاولات لتقديم مشاهدات الكاتب ، وقراءاته في التاريخ العربي والأوربي ... فهو يختار بعض الأحداث التي وقعت في هذين التاريخين ، ويتحدث عنها مصورة اياها بأسلوبه العربي . محتفظاً بها بطابعها التاريخي . ملتزماً فيها الأمانة العلمية قدر المستطاع .

(*) اعتمدت على النسخة الوحيدة المحفوظة بدار الكتب المصرية - وووجهت أداء المؤلف عليها بخط يده ، وهو يهدى كتابه إلى الاستاذ مصطفى صادق الالفي
فائل : (هدية إلى الاستاذ الجليل مصطفى صادق الالفي من مؤلفه العظيم الاعجاب
به ، عبد الحميد سالم ٨ - ١٢ - ١٩٢٨) .

وتقع قصصه الموضوعة بين مذلين اللونين . وهي في مجموعها لا تundo
ست قصص قصار ، كتبها صاحبها في خلال المدة من أكتوبر ١٩٢٧ إلى
أبريل سنة ١٩٢٨ .

ولأول مرة يحس الدارس أنه ازاء كاتب متقد يعي تمام الوعي مدى
ما بلعه تاريخ القصة بالنسبة للدارسين . وهي ضرورة تغافل عن ذكرها
كثير من الكتاب السابقين . إذ أنها في نهاية الكتاب نقع على ملاحظة هامة في
هذا الصدد ، يشير فيها الكاتب الى الفترات التي كتب فيها صوره وقصصه
وأساطيره .

« كتبت الصور الآتية : (سوق الكتب) - (جبل اتونس) - (فينيوس
ميتو) - (المساواة المفودة) - (سارق الملك) - (المسلمة المجبولة) -
(الموعودة) في الأيام من ٢٧ يوليه الى ٨ أغسطس ١٩٢٦ ، وكتبت ما بقى
في خلال المدة من أكتوبر ١٩٢٧ إلى أبريل ١٩٢٨ ٠ ٠ ٠ ٥٩) .

وهو كاتب امتد نشاطه الأدبي وتوسيع فكتاب مقالات وبحوثاً متقدعة
عن حياة الفنون ، والموسيقى ، والنحت والأدب النسوية في العالم ، والمرأة
العصيرية . وشارك في النقد المسرحي بدراسات لا تقل ثقمة عن مقالاته التي
كتبها في الأدب المصري ، والحركة الأدبية في مصر ، وغيرها .

أما كامل كيلانى ، فقد أضاف إلى جانب ثقافته العربية ، شغفاً خاصاً
بالقصص الأجنبى ، وعمل على صياغة قصص يوكاشيو بأسلوب سهل متزن ،
كما فعل ببعض صور النشاط الأدبي العربى الكلاسي . وحاول نقادها فى
شكل جديد (١٠) .

ويقسم كامل كيلانى كتابه إلى ثلاثة أقسام ، أو إلى مختارات ثلاثة :
تضم المجموعة الأولى الوانا من قصص السينما التي أعجبته (وهي أربع
قصص) ، وتحوى المجموعة الثالثة مختارات انتقاها الكاتب من قصص

(٥٩) (صور) عبد الرحيم سالم - دار العصور للطبع والنشر ١٩٢٨ . ص ٦٢ .
(١٠) انظر كتابه (صور جديدة من الأدب العربى) .

بوكاشيو ، ثم عرضها بأسلوبه (وهي عشر قصص) ، وتأتي بين هاتين المجموعتين ، قصصه الموضوعة ، وهي لا تزيد عن سبع قصص .

ويغلب ولعه ببوكاشيو على قصص المختارات ، حيث يفضلها ، ويرى في اختذاله وتقديره ضرورة لكل كاتب قصصي يريد أن يتبوأ مكانته بين كتاب التنصص العالميين :

« لا تكاد ترى كاتبا من كتاب الشرق وأدبائه قرأ أساطير ألف ليلة ولم يتاثر بها في فجر حياته ، كما أنك لا تكاد ترى كاتبا من كتاب الغرب ومفكريه قرأ قصص بوكاشيو ولم يستمد منها قبسا من خياله العالى ولم يتاثر بأسلوبه القصصى الرابع .. وحسبك بشوسن وشكسبير والأفونتين ومولير وغيرهم من أساطين الكتاب والشعراء .. فلا غرو إذا حاولنا أن نضع لقراء الشرق وأدبائه نفس الأساس الذى بنى عليه كثير من رجال الفكر فى أوربا لعله يترك في نفوسهم ما تركه من الأثر في نفوس الغربيين » (١١) .

ومعنى هذا أن كلا الكاتبين قد ألم بجزء كبير من الثقافتين ، العربية ، والاجنبية ، وأنهما اطلاعا على الوان من الفن القصصى في أدب الغرب وأساطيره القديمة .

ونقوم قصص الكاتبين القصيرة على (الحدث الغريب) و (الفعل الشاذ) الذي قد يصدر عن الأشخاص في المجتمع ، وكثيرا ما تكون هذه الأفعال منافية للوضع الاجتماعي ، والعرف المسائد بين أفراد المجتمع بعضهم والبعض الآخر .. فإن شريفة هائم سيدة مسلمة ، تزوجت برجل مسيحي ، ثم زوجت ابنتها من ابنه ، وهذا الحدث في حد ذاته لم يكن ثابتا ولا معترفا به في أوساط المسلمين . وضررت شريفة هائم بالتقاليد عرض الحائط . ولم ترق الزواج من رجل مسيحي « ما يشين أو ينافق ديانتها الإسلامية .. لاسيما حين علمت أن الفائز مصطفى كمال باشا رئيس الجمهورية التركية وافق على ذلك في قانون جديد » (١٢) .

(١١) (مختار القصص) كامل كيلاني - ط ١ / ١٩٢٩ دار العصور للطبع
وأنشر . ص ٤١ .

(١٢) (صور) عبد الحميد سالم من ٢٥ قصة (المسلمة التي فعلت) .

والمحور الذى تدور حوله قصة (طفل للايجار) ينصب أساسا على الفعل الغريب الذى اعتادت القيام به احدى الانسات - وكانت تعمل ناظرة فى مدرسة أميرية للبنات - وقد بدت للناس بمظهر الولوعة بالأطفال . اذ لفوا مشاهدتها كل يوم جمعة عند الأصيل فى (ملاة) بلدية وبرقع ، يغدو طفلا الى أحد المفترضات العامة . فكونها ترتدى زيا مخالف لما ترتديه من نفسها في باقى أيام الأسبوع ، ثم اقتبادها الطفل ، وهو يتغير في كل أسبوع ، أثار هذا الوضع الشاذ تساؤل الناس ، حتى انعقد اجتماعهم على الدعشه من الحدث وغرابة الفعل وشخوذه ، واتفق أن طلب طفل من أسرة شريفة ، كى تتولى ترويضه في الحدائق ، ويتصفح أنها كانت تفعل ذلك لتشير فضول الشباب ، فيعاكسونها حتى إذا ما أعجبها منهم واحد ، رافقته في النزهة ، ثم تعود في حوالى العاشرة مساء فترد الطفل الى ذويه .

وظلت علاقتها بأحد الشباب عدة أسابيع ، استطاع بعدها أن يقودها إلى مكان خفيث « ولعله لم يكن أول شاب طارعته مختارة إلى هذا المكان (١٢) » حتى انكشف أمرها حينما جاء والد الطفل يبحث عنه . وكان قد أعد نفسه لتبين سر اختفاء ابنه . فهاله أن رأها تخرج من بيت للدعارة ، ولم يكن يعرفها ، وكانت في انتظارها والشاب عربة ، وما وصل الشاب إلى الباب « رأى الطفل أباه فاسرع نحوه .. واد ذاك استحالات المأساةلى كوميديا .. وكانت حضرة الناظرة قد خلعت حجاب العفة أيضا وصارت في غنى عن اصطحاب الأطفال » (١٤) .

ولا يحاول الكاتب تعليل الأسباب التي دفعت بالنازرة إلى أداء هذا العمل كما أنه لم يعط المبررات الكافية التي تنهض دليلا على اقدام شريفه هائم المرأة المثقفة ، التي تجيد أكثر من لغة ، على مثل ذلك الفعل الغريب الشاذ ، المكره بالنسبة لتقالييد الناس في مجتمع اسلامي ، تعرف هي عاداته ونظمها وشعائره .. وكان من الممكن أن يحدث صراع نفسى بينها وبين نفسها لاقدامها على هذا العمل من ناحية أو بينها وبين المجتمع ونظرة الناس

(١٢) (صور) عبد الحميد سالم ص ٣٧ قصة (طفل للايجار) .

(١٤) (الصبر نفسه) ص ٣٨ .

تها ، وتصرفاتهم معها وعلاقتهم بها من ناحية أخرى . يجعل القصة حية ، والحدث ناميا متطورا ، يشد القارئ نحو معرفة نتيجة هذا الصراع بطريقة فنية مشوقة .

وعلى هذا النحو تمتلىء قصص كامل كيلانى أيضا بالأحداث الشادة الغريبة غير المبررة فنيا أو نفسيا أو اجتماعيا، كما نحظى في قصصه بالمفاجآت ، والتناقضات والأفعال المدهشة التي عمدتها الخيال لا الواقع .

ويidel على ذلك مثلاً أننا في قصة (المهيكة) نجد سميرة ابنة الحاج على ، وقد أخذت أمها تعلمها السرقة ، وتزين لها الانسياق في تيار الرذيلة . وكثيراً ما كانت تغريها بسرقة بطة ضالة ، أو دجاجة مارة ، أو ديك هارب ، وذلك بعد أن تزوجت سميرة . . . وتحاول البحث عن أسباب ذلك فلا تشعر على أوصى سبب ، خاصة وأن الكاتب قدم لنا أسرة الحاج على وظروف نشأتها ، وأوضح أنه رجل مثابر مجد ، لا يتهاون في عمله ، دائم على تكريين زوجته له ولأولاده عن طريق التجارة . وأن زوجه السيدة خديجة فلاحة تزوج منها في الأرياف ، وظلت معه ، ثم اصطحبها إلى القاهرة . . . وللماج ولد ذكران يساعداه في تحصيل المال ، وولد ثالث كسول ، كاره للعمل ، ميال للهو والبطالة .

فإن الجو الذي نشأت فيه سميرة لا يهوى لها ولا لأمها الاقدام على السرقة بشكل أو باخر ، حتى وإن كانت قد تزوجت برجل فقير . . . وتكون الكارثة حينما تتجلى الحقيقة ، ويفتضجع أمرها في الحي كله ، بعد أن سرقت « معزة » وذبختها ، وألقت بها في الزير . وبعد هذا الدرس القاسى تتوب سميرة ببساطة ، ثم « تبتلت إلى الله مراقبة على الصلاة متتسكة ، وكانت تلك « المهيكة » آخر عهدها بالسرقة » (١٥) .

وتتعقد المفاجأة المدهشة في قصة (المصادفات) التي تقع في صفحتين : زينب فناة في مقتبل العمر ، جميلة ، وجذابة ، تتacb للزواج من إبراهيم الشاب المستقيم ، و تستعد زينب لليلة الزفاف ، وبينما هي متاهية إدخل

(١٥) (مختار القصص) كامل كيلانى - ص ١٢٧

الحمام مع رفيقات لها ، أرادت الدخول معهن فتاة يتيمة كانت موجودة في الدار ، فلم يرضين ، لكن قلب العروس رق لها ، فسمح لها بدخول الحمام معهن ولا أخذت الماشطة في تمشيط شعر العروس ، دار ثم نقاد ودى بين أم العروسين . وما لبث النقاش أن تحول إلى عتاب ، فلجاج فمخاخصة فسباب ، وهنا وقفت أم الخطيب (ابراهيم) فاقسمت بالله ونبيه وأوليائه وملائكته أن بيته لن يضم زينب وابراهيم » (١٦) . وتم لها ما أرادت في الوقت نفسه ، ولتحت في أثناء ذلك حميدة البنت اليتيمة ، فوجدتها أجمل من زينب فأمرت الماشطة أن تزين حميدة بدلاً من زينب ، وتزوج ابراهيم من حميدة في اللحظة عينها .

و واضح من هذه القصة أن عرض الكاتب كان مجرد عرض حادث غريب وقع ، بصرف النظر عن منطقية هذا الحدث الشاذ مع الواقع الطبيعي أو عدمه . فان « الأحداث الغريبة » ، و « الأفعال الشاذة » التي تعرضها الشخص لا نجد فيها اتفاقاً لامع الواقع الحقيقي الذي هو مصدر خصب وحي للقصة ، ولا مع الواقع الفنى الذى نلمس فيه عوضاً عن الواقع الطبيعي بحيث نجد أنفسنا خياله مقتنيين باحتمال وقوعه ووجوده .

قصة (التهمة) من هذا النوع . حسن أفندي ، رجل خجول ، حى بعمل ضابطاً في الجيش . سافر لقضاء الإجازة السنوية ببور سعيد . ولم يكدر يجلس إلى أحدى المقاهى ، حتى أتاه شاب يستعطفه في أن يأتي معه إلى البيت ليمرد بالحجارة زوجه التي تصمم على مغادرة المنزل ، وتهدهد بالتهرب إذا لم يطلقها . ويدعوه حسن أفندي مع الشاب - دون ما سابق معرفة - إلى البيت ، ويتركه الشاب في أحدي الحجرات ويهرب ، ثم بعد لحظة قيسريون البروليس على « حسن أفندي » لأنه قاتل ، فقد كان في ثيابه المدنى ، ونُم يصدق أحد أنه لم يرتكب الجريمة ، تلك التي وقعت في الحجرة المجاورة له ، وتعذب قليلاً حتى تقبس على الزوج المجرم الذي اعترف بالحقيقة « وعوقب الزوج بالشنق جزاء ما اقترفته يداه من الآثم والعدوان » (١٧) .

(١٦) (مختار القصص) ص ١٢٨ قصة (المصادرات) .

(١٧) (مختار القصص) ص ٧٥ قصة (التهمة) .

ونعيمة طالبة مجدة ، تصل الى المرحلة الثانوية ، وتحب (صادق) لكن اهلها يزوجونها من عمة غنى ، وفي ليلة العرس ، وفي أثناء انشغال المدعوات بتناول العشاء ، تبعد الى سطح المنزل لتمتع نفسها بجمال السماء وبهاء النور ، فتذكر حبيبها (صادق) ، ثم تقف مشدوهة ، وتلقي نظرة على القمر والسماء ، وأنوار العرس الساطعة ، « ثم مذقت بنفسها من حلق ، فسقطت ميتة لا حراك بها من غير أن تنبس ببنت شفة » (١٨) .

ويقابلها في قصة أخرى محمد الذى أحب سنية خبا جما ، بينما يقف أبوه حائلا دون اتمام الزواج منها ويبعد ابنه عن القاهرة ، ثم يبعث الى الفتاة بأنه تزوج ٠٠٠ ويعود محمد حزينا ، لا يهتم بدروسه ، ويحيا حياة رومانسية كلها عذاب ونحيب وألام (١٩) ، وينطلق الى الطبيعة في الليل مسرريا عن نفسه ، لكن انقباضه يساعدته على الانتحار ، مع روعة الليل وسكون البحر .

ولا يمكن بحال من الأحوال ، أن تكون هذه (الأحداث) واقعية ، أو يكون الشخص القائمون بها واقعيين فعلا ، بل أنها « أحداث » اعتمد الكاتب في بنائها واحتلاقها على الخيال وحده ، بعد أن أحاطها باسماء مصرية ، وأماكن مصرية ، ورسم لها أشخاصا يدلون على مصرتهم من ملابسهم وقسماتهم .

والأشخاص في هذه التصصن - قصص عبد الحميد سالم وكامل كيلانى - ثابتة نمطية ، لا تتغير بتغير الظروف والملابسات . فان كلا الكاتبين يضعها في وضع ثابت لا تحيد عنه منذ بداية القصة القصيرة حتى نهايتها .

يصف عبد الحميد سالم شريفة هاتم بقوله : « وجه مليح برغم اثر الكبر وقوام منسراح وممتلىء في غير سمن . ونشاط وحيوية يندر وجودهما في الشباب ٠٠٠ وجهرية في الصوت تزيدها مهابة ووقارا ٠ ورجولة ظاهرة في حركاتها واساراتها وحديثها ومشيتها . سيدة نبيلة من صنف النساء ، اللواتي خلقن ليكن أنموذجا » (٢٠) .

(١٨) (مختار القصص) ص ١٥٨ . قصة (التردية) .

(١٩) (المصدر السابق) ص ٤٠ قصة (سنية) .

(٢٠) (صور) عبد الحميد سالم . ص ٣٣ .

ويحافظ كل من الكاتبين على لغة المفرد والوصف محافظة محمودة ، إذ أن لغتهما عربية ، من غير مرونة . فهى صلبة في كل المواقف ومتباينة الأحوال . لا تلوين فيها ولا تنويع . يسير الأسلوب على وتيرة واحدة ولحظات الحب ، ولحظات الانتقام ، وأوقات السعادة ، وأيام الشفء . نمط واحد لا يتبدل . والحوار يكاد يكون مدعوما في قصص الكاتبين .

ولا ننكر أن للكاتبين غرضا اصلاحيا يفهم من القصة أحيانا . وفي بعض الأحيانا يشيران إليه في أثناء العرض . ففي التصريحتين اللتين تعرضنا لهما عبد الحميد سالم يلمح الدارس أن الكاتب أراد منها الوقوف عند لدى الذي يصل إليه أثر الفهم السريع لسفور المرأة وتبرجها .

فإن صورة شريفة هانم لا تبرح مخيلة الكاتب لسبب بسيط هو أنه لم ير من قبلها امرأة سافرة . ويقرن بينها وبين قاسم أمين . فكلما رأها تذكر دعوة قاسم أمين المعروفة . ويذكرها وبالتالي كلما ذكر اسم قاسم أمين :

« أتذكريها دائمًا كلما ذكر أمامي اسم قاسم أمين ، أتذكريها كما رأيتها لأول مرة .. وجبيه وجذابة برغم كبر سنها ... إنما ذكر بوجه خاص سفورها ولم أكن قد رأيت من قبلها امرأة سافرة » (٧١) .

والنظرة « تخرج سافرة .. وهو ما لفت نظرى إليها بصفة خاصة » (٧٢) . والقصص فضلا عن ذلك تبدو واضحة الاعتماد على « الحادث الغريب » و « الفعل الشاذ » ، وتسرده بوسائل مباشرة ، غير فنية ، تهمل خصائص القصة القصيرة، وتغفل الجوانب النفسية والسيكولوجية في حياة الفرد . وتعرض شخصيات نمطية وكانها نماذج غير متطرفة ثابتة . وقد يكثر فيها الشخصوص وتتعدد الأحداث ، وإن لم يقتضها شيء من اعطاء حكمة .

ونلتمسن لهما فضلاً أسميهما لفن القصة القصيرة ، لم ينبع من كونهما

(٧١) (صور) عبد الحميد سالم . ص ٢٢ .

(٧٢) (صور) عبد الحميد سالم . ص ٢٥ .

مبدعين ، خالقين ، وصاحبى نتاج فيه . ولكن لأن كلاً منها بثقافته وسعة علمه ، واطلاعه ، حاول الاسهام في هذا الميدان بطريقته الخاصة .

فقد عرض كامل كيلاني قصص بوكاشيو بطريقة جذابة ، وبأسلوب قديم .

وعكف عبد الحميد سالم على الأساطير المصرية ، والغربية ، واليونانية ، وعمل على تقديمها في صورة تصصبية . وربما كانت هذه الخطوة هي الأولى من نوعها . وهي أول محاولة مثقفة واعية للكشف عن المغزى والمرمي الذي يكمن وراء كل أسطورة .

وعبد الحميد سالم مؤمن بأن الأسطورة جزء من حياة الإنسان مهما كانت رمزية ، وبيان لها تأثيراً قوياً لا ترمز إليه من حكم . يقول :

، لكل كائن حي حياتان : حياة أسطورية ، وحياة حقيقة . حتى الحشرة الضعيفة التي تدب على الأرض لها هذه الحياة المزدوجة .. اذن تكون الأسطورة جزءاً من حياة كل حي .

هذا المزيج من الواقع والخيال لم تخل منه الكتب المنزلة نفسها .

على أن الأسطورة تنطوى على حقيقة رمزية وإن كانت أقل قيمة من حقيقة العلم إلا أنها تؤدي مثل منفعتها في دائرة الحكم . . وما زالت الأسطورة منذ نشأتها أداة سامية للحكمة وأداة سامية للفن « (٧٢) » .

(٧٢) (صور) عبد الحميد سالم - المقدمة .

(٥) (قصة الخبر المثير) :

حسين سعودي (*)

ويظهر في هذه الفترة كاتب يجعل من اصطياد «الأخبار وسبلته» إلى نصائح أسرار الناس من ناحية ، وإلى تسليتهم وترفيههم من ناحية أخرى ، متعللاً بأنه يريد الوصول من وراء هذه الأسرار إلى عضة الناس .

ولقد بدأ الكتابة في جريديتي («الصباح») و («أبي الهول») ثم شاء بعد ذلك أن يستقل بمعنهى نائباًً مجلة خاصة به رئيس تحريرها ، وسماعها (الميكروسكوب) وأصدر حسين سعودي أول كتابه («أسرار الهران») في سنة ١٩٢٦ ، ثم في العام الذي تلاه ، طالع الناس بكتابه الثاني («أسرار الدنيا أو أحسن القصص») سنة ١٩٢٧ ، وهو الكتاب الذي يذكره له هنري بيريس ، مشيراً إلى طبعته الثانية التي ظهرت في ١٩٢٩ (١) .

رلم تنتهي لكاتب في هذه الحقبة فرصة نشر قصصه في أكثر من مجلة وصحيفة بقدر ما أتيحت له حسين سعودي . وربما كان مرجع ذلك إلى أنه لختار لها عنوانين صحافية مثيرة ، وجعل لها حياة النسوة وأخبارهن مداراً . والحق أن كتاب القصة القصيرة من عرضنا لهم في هذه الدراسة ، لم يتجهوا هذا الاتجاه ، ولم تكن تلك غايتهن على نحو من الانحاء ، فإنهم وإن وصفوا مؤلفهم جنسية ، أو عرضوا للحياة الأخرى التي يحياها الإنسان ،

(*) يذكر كتاب («أسرار الدنيا») أنه كان يعمل مديرًا لشركة سعودي الكبوري للوازم الأوتومبيلات مركزها شارع شبرا العمومي أمام المدرسة (الترفيهية) .. واشير مجلة («الصحر») إلى أن له مؤلفات عديدة منها «نوع الغناري» .. و «نكبات الطالبات» .. و «سحوم الدنيا» .. و «المكابوس» .. و «المقتل صنعة» .. و «آدم وحواء» .. (٧٤) وقد أورد د . عبد الحسن طه بدر هذا الكتاب في فهرس الروايات المتعلقة بالقصصية والترفيه من ٤١٣ .. والحق أنه ليس رواية ، بل أنه مجموعه من المصور والأخبار المثيرة لا يربط بينها رابط فنى أو موضوعى .

فإنما يكون ذلك غير مقصود لذاته ، وبطريقة عرضية ، لا يقصد من ورائها
أثارة أو نبش سر من الأسرار .

وبمثل ما يثير الخبر الصحفى ذو العنوان الجذاب ، فكذلك كانت
الأخبار المثيرة التى كان ينشرها حسين سعودى تحت عنوان (قصة اليوم)
أو (قصة الأسبوع) أو (رواية العدد) في مجلات الأمل والصبح والجامعة
مimما بعد ، تثير شغف القراء والقارئات منهم على وجه خاص . فقد انفرد
حسين سعودى من بين كتاب الفترة بأن دائرة اختصاصه هي المرأة وما
يصل بها من أسرار وفضائح .

نام (أسرار الهائم) كما يتضح من العنوان ليس الا مجموعة من
الأخبار المثيرة ، عنر عليها الكاتب ، وكشف الستر عنها ، كذلك الأخبار
التي أوردها عن أجلال هائم وفتحية هائم وسيادات هائم وأشواق هائم
وحكمت هائم وزينب هائم وزبيدة هائم ونعمت هائم .

وهذه هي عناوين قصص الكتاب الذى يفضح أسرار أولئك النسوة
اللائي يعيشن حياة كلها ترف ونعم ، ويقدمن على التكرارات ، ويفعلن أفعالا
شادة (٧٥) .

ويعرف هو نفسه مجموعته الأولى بقوله : « مجموعة شائقة لعدة حوادث
عصيرية واقعية جرت بين جدران المنازل في بلادنا .. » ويصرح بأنها
« للتسلية والعبرة » . ثم نجده بطريقة سافرة يطن في الاهداء والمقدمة عن
غرضه من الجرى وراء هذه الأسرار : « تست في حاجة لأن أ婢ار عصى باشانتى
هذه الأسرار التي عرفها قراء وقارئات الميكروسكوب فقط ولكنى أود أن يطلع
عليها غيرهم أيضاً من يملون قراءة المصحف والمجلات » (٧٦) .
ولو أننا استعرضنا العناوين التي خوطها مجموعته الثانية ، لتتأكد

(٧٥) لو لقينا نظرة على غلاف مجموعته الأولى التي ظهرت في ١٩٢٦ لموجدها
صورة لا مراة في وضع مثير جنسياً .. وللصورة عنوان يالخط العريض (فضائح
منة ١٩٢٥) .. وفي هذا دلالة كافية على أن الكاتب لا يهدف إلى شيء قذر أثارة
للفضائح والجنس .

(٧٦) (أسرار الدنيا) حسين سعودى - مطبعة والى النيل . من ٢

لدينا اهتمامه بالخبر المثير ، الذى يعرضه بنفس الطريقة التى يقدم بها
المخبر الصحفى خبرا عثرا عليه .

ـ (عتراف !!) (عوامة ٠٠ بتغرق !!) - (حقيقة !!) -
(غلطة عنوان ?) - (اخطاط دكتورة ?) - (جراح اعراض) - (المصيدة) -
ـ (العروسان الشقيقان) - (يخلق م الشبه اربعين) .

ـ وهو لا يحرص على أى من الأصول الفنية للقصة القصيرة ، لأنه يريد
اثارة القارئ بشكل أو باخر ، اذ الموضوع الذى يقدمه للقارئ لا يستأهل
حتى البحث عن طريقة فنية مبتكرة لعرضه .

ـ ففي قصة (ابن السفاح) شاب يغازل عمه الصغيرة ، ويريد الفتاك بها ،
فتأخذه بالحيلة ، حتى تنفذ عفافها من عمه الجنوبي ، وحينما تعود ابنته ،
البيت ، تخبر أبياه - أخاها - فيتور ويقسم بأن فتى مثل هذا لن يكون ابنه ،
وباستجواب زوجته اعترفت له ، أنه ابن رجل غيره أنت به سفاحا في
ساعة طيش وجنون منذ عشرين عاما (٧٧) .

ـ وفي (حقيقة) زوج يخون زوجته الشابة مع أمها ، وما تبيّنت الزوجة
الأمر أحرقت نفسها . وعلى هذا النحو كانت معظم أخباره التي استمر
في نشرها منذ عام ١٩٢٦ حتى عام ١٩٣٩ ٠٠٠ ولكنها لم تستطع أن تزاحم
تلك التيارات الجادة التي افتتحت في طريقها كل غث تافه .

ـ ولو أن حسين سعودي قصد إلى تسلية القارئ ، وانternie عنده بوسيلة
أخرى غير الاثارة ما تحرج عند ذكره كتابنا الكبير (٧٨) ، ولكنه مع ذلك
وigid ، ونشر أحد كتبه مرتين ، وفي هذا دلالة على أن فن القصة في هذه الفترة
استوعب اتجاهات كثيرة ، وأسهم فيه الجادون وغير الجادين على السواء .

ـ وهؤلاء الأعلام الستة ، لم يتحدد لهم اتجاه موحد ينتمون إليه ، حتى

(٧٧) (أسرار الدنيا) حسين سعودي - ط ٢ ١٩٢٩ - ص ٦٦
(٧٨) كلما كتبت أسماء أدباءنا من أعلام القصة القصيرة عن معلوماتهم عن حسين
ـ سعودي تجاهلوه ومنهم من كان يذكر معرفته ، او يذكر انه لم يقرأ له كلمة في
ـ حياته .

يفرض شكلًا معيناً للأسلوب وللقصة لديهم ، فإن كلاً منهم قد تميز من غيره في القصص التي أبدعها .

ذلك أن كل كاتب منهم اختار لنفسه أسلوباً خاصاً ، وطريقة مفردة في عرضه للقصة ، وربما يكون ذلك نتيجة أنهم اختلفوا عن التيار الذي غالب على تخصص أعضاء المدرسة الحديثة ، فابتعدوا عن الواقعية الفنية التي التزم بها كتاب هذه المدرسة ، والتي كانت تفرض نفسها على اتجاه القصة القصيرة وبصورة واضحة في هذه الفترة ٠

فبينما نجد يحيى حقي يقترب من الواقع الموضوعي اقتراباً ظاهراً، نلاحظ أن كامل كيلاني وعبد الحميد سالم يتمسكان بأهداب الخيال ، فحين أن حسين فوزى يرافق ذاته ويصب أحاسيسه وشعوره بشكل معين ٠ كما أن قصصهم تتضطر布 بين الاتجاه نحو الهدف الاصلاحي الاجتماعي بدافع قوى (سعيد عبده) وبآخر أقل قوة (كيلاني - عبد الحميد سالم) وبين اللامبالاة بالغزى الاصلاحي (حسين فوزى - يحيى حقي) ثم أخيراً ذلك التيار الذى سعى إلى التسلية بواسطة الاثارة ٠

ونظراً لبعد معظمهم عن الأسلوب الشائع للقصة القصيرة في هذه الفترة ، جاءت قصص كل منهم وهى تحمل طابعاً خاصاً . فكما تخصص سعيد عبده في قصة (الرسائل المتباينة) يولع حسين فوزى ويحيى حقي بقصة (الصورة) على اختلاف في اقتراب هذه الصور من ذواتهما أو بعدهما ، وكذلك عرفنا عبد الحميد سالم وكامل كيلاني من خلال (الحدث الغريب) و (الفعل الشاذ) الذى دارت حوله قصصهما .. وبدأ لنا حسين سعودى مسلياً في ثنایا أخباره المثيرة ٠

وليس ذلك فحسب ، بل إننا نجد بعضهم يؤثر الحوار العامى مثل حسين فوزى - يحيى حقي - سعيد عبده - حسين سعودى . والبعض الآخر عبد الحميد سالم وكامل كيلاني ، جعل للحوار الفصيح مكانة كبرى في القصة . وقد رأينا أنهما احتصلاً به لأنه لم يكن نابعاً من الشخصية ، ولا متطوراً بالحدث نحو النزوة ، فإنه مفروض فرضاً على القصة لا يدل وجوده على حريص الكاتب عليه ، ووعى بدوره في القصة القصيرة .

ولما لم يكن شمة مدرسة ينتمون إليها ويلتزمون باتجاهها ، فإنهم تباينوا

في مدى تأثيرهم بغيرهم من الكتاب ، و اختيارهم للرواد الذين يحاكونهم ،
والنماذج التي يحتذونها .

فقد تأثر يحيى حتى بقراءته لدجار آلن يو من ناحية ، و انتسابه
للمدرسة الحديثة على الرغم من بعده عنهم من ناحية أخرى . واحتذى سعيد
عبدة في أسلوبه شوقي ومن قبله القدماء ، وتأثر كامل كيلانى بيوكاشيو وقدمه
لقراء العربية كنموذج فنى يجب أن يحاكيه الكتاب جميرا ، وأعجب عبد
الحميد سالم بالأسطورة وتأثر بكتب التاريخ والسير والآثار ، وبدأ تأثر
حسين سعودى الواضح بالصحافة وصحافة الإثارة على وجه خاص .

ومع هذا فإنهم جميعاً يشتغلون في اهتمامهم لقواعد القصة القصيرة
وأصولها التي اصطلاح على وضعها النقاد .

وهم أيضاً - باستثناء سعيد عبدة ويحيى حتى - وقفوا عند حد
المحاولة الأولى والقصص التي درسناها ، فلم يواصلوا كتابة القصة القصيرة ،
وقد ينبع ذلك عن توقفهم عن الإبداع والخلق في القصة القصيرة دليلاً على أنهما
لم يتجهوا إليها باحساس غريزى ورغبة عارمة للإشارة بهذا الفن واعلاه ،
شأنه .

ويوازن سعيد عبدة على الكتابة بالروح نفسها ، وبالدافع عينه
الذى دفعه إليها في عام ١٩٢٣ . ويحاول يحيى حتى تطوير فن التصوير
القصصى التأملى بعد رحلاته ، وقراءاته المتعددة ، واجادته للغات عدة .
متخلصاً من بعض عيوبه السابقة ، مدركاً للمعنى العميق الذى تعنيه « الواقعية
الفنية » .

الفصل الخامس

(محمود تيمور وتطور فن القصة القصيرة في مصر)

١٩٣٣ - ١٩٢٠

- (١) محمود تيمور والقصة القصيرة
- (٢) كتب حول الرجل
- (٣) المرحلة الشعرية واثرها في قصصه
- (٤) التحليلية وبمظاهرها في القصة القصيرة عنده
- (٥) تطور نحو الواقعية التحليلية
- (٦) في تقويم قصة تيمور القصيرة

(١) محمود تيمور والقصة القصيرة :

الواقع الذي لا شك فيه أن الشوط الطويل الذي قطعه القصة القصيرة منذ نشأتها ، حتى تطورت وأصبحت فنا مستقلاً كباقي الأنواع الأدبية ، لا تتضمن معالله ولا تكتمل خطوطه إلا بالوقوف طويلاً عند كاتب أثرى الحياة القصصية منذ عام ١٩٢٠ حتى الآن ، بخصوصية وتنوع وادرانك كبير ٠٠ فلم ذلك نمضى أسابيع حتى يهدى إلى قرائه طرفة قيمة من هذه الطرف الممتعة التي تعينهم على احتفال أثقال الحياة وأعبائها ، في مجموعة قصصية تحوى نخبًا مختارة من أقصاصيه ، أو منجمة في الصحف والمجلات التي كانت تصدر تباعاً في ذلك الحين ٠

ولا نذهب إلى نجده الكاتب الوحيد الذي توفرت لديه امكانياته المادية ، فأتتيحت له فرصة نشر ثلاث مجموعات قصصية في شهرين متقاربين ٠ و الوقت الذي كان غيره من الكتاب والقصصيين بصفة خاصة يعانون مأساة نشر قصصهم على الرأي العام ٠ ذلك أن محمود تيمور نشا في أحضان بيئة تفردت في كل شيء ، علمياً واقتصادياً ، وامتزجت فيها الثقافة بالثرا حتى أصبح لها مناخها الخاص * ٠

وبدل على خصوبته ككاتب أنه أصدر حتى الآن ما يقرب من خمسين كتاباً ، منها عشرين مجموعة للقصص القصيرة ، تضم بين دفتيرها أكثر من ثلاثة عشرة قصة قصيرة ، بالإضافة إلى خمس عشرة مسرحية ، وستة كتب

(*) • فقد كانت أسرة تيمور تقف في طليعة الحركة الأدبية أيام كانت تتجه إلى القديم ، ثم كانت في طليعة من أسهمها في الحركة الأدبية حين اتجهت إلى "الجديد" ، وكان محمود تيمور يجد في كل خطوة من يقف إلى جانبه ، ويدفعه في طريقه ٠ فوجد في طفولته أيام أحدى تيمور وعنته عائشة التيمورية طليعة الشابرات العربيات ، وفي شبابه وجد أخاه محمد تيمور رائد المسرح المصري يأخذ بيده إلى الثقافة الغربية ، ص ٢٢١ - د . عبد المحسن بدر . تطور "الرواية العربية الحديثة" .

كل منها قصة مطولة ، وأربعة كتب تحوى صورا وحواضر في الحياة والمجتمع، وأربعة أخرى تدور حول دراساته في اللغة والأدب وغيرها مما يتضمن رحلاته وأسفاره .

فليس بغرير اذن أن يعتقد لفنه في القصة القصيرة فصل خاص من بين فصول هذه الدراسة . ذلك أنه يحتاج لبحث مستقل ، ورسالة مفردة ، تدرس أدبه ، وفنون هذا الأدب عنده . والمناخ الفكري والثقافي الذي عاش فيه محمد تيمور . ومدى إسهامه في تطور الأدب الحديث في مصر . إن في القصة القصيرة ، أو في الرواية ، أو في المسرحية أو الرحلات أو الدراسات اللغوية التي عرف بها تيمور .

وعلى الرغم من تنوع النتاج الأدبي لتيمور ، فإنه بلغ مرحلة التخصص في فن القصة القصيرة ، حتى امتاز بها ، وقصر مباحثه عليها ، وتفرد فيها . وكانما أراد أن يتمثل بكلار القصصيين العالميين ، من أمثال بورجيه ، وأناتول فرانس وزولا وفلوبير وموباسان . حيث وجد لكل منهم نوعا خاصا يمتاز به ويغلب عليه ولا يعرف إلا به . بعدهما أصبح الميدان القصصي فسيحا يقتصر على الكاتب الاهاطة والإبداع بفروعه كلها اهاطة يتيسر معها الاتقان والاقتراب من الكمال .

لذا فإن دراسة قصصه القصيرة ان هي الا دراسة لصفحة مشرقة من صفحات النهضة الأدبية لهذا الفن في مصر .. ولم يات اختيار محمود تيمور لفن القصة القصيرة عبثا أو انقيادا لفرقة أو مدرسة فكرية أو اتجاه معين . بل كان انجذابه إليه عن وعي به ، وتفهم لرسالته ، واستجابة نفسية عميقة . إذ أدرك أن القصة القصيرة هي الوسيلة الوحيدة التي توافق طبعه ومزاجه لاظهار مدى قدرته المحدودة على التقاط المشاهد ، ورسم الشخصيات ، ومعالجة الموضوعات . فثمة انسجام نفسي يحسه الكاتب فيما بينه وبين هذا الفن ، خاصة وأنه كان يادى ذى بدء قارئا للقصة ، وللقصة القصيرة ليس غير ، على يد أعلامها في الشرق والغرب . فقد كنت قارئ قصة قبل أن أكون كاتبا قصصيا ، وأكثر ما قرأت في مطلع حياتي الأدبية كان القصص القصير . قرأت لوباسان وتشيكوف وأضرابهما ، فلم يكن بداعا أن أحاول اجراء القلم بقصة قصيرة تتحو هذه المناحي التي فتنتني قارئا . وفوق ذلك وجدت

فـ نـاطـقـ القـصـيـرـةـ وـسـيـلـةـ لـاظـهـارـ مـدـىـ تـدرـقـىـ المـحـدـودـةـ عـلـىـ النـقـاطـ
الـمـشـاهـدـ وـرـسـمـ الشـخـصـيـاتـ وـمـعـالـجـةـ الـمـوـضـوـعـاتـ » (١) .

وقد ظلت القصة القصيرة شغله الشاغل ، تسيطر عليه مبتکراً ودارساً .
لا يبدع الا فيها ، ولا يرافق الاها . وقد شهد مولدها ، فأثر على نفسه
أن يرصد بواكير الضوء من فجرها الصادق . فليس بداعاً أذن أن نقول « انه
هو نفسه تاريخ القصة القصيرة في أدبنا الحديث في مصر » ، يمثل نشأتها ،
وتطورها ، ونضوجها ، كفن من فنون الأدب له من الأصول والقويمات ما جعله
في مستوى سائر الفنون الأدبية الأخرى .

ونعجب اذا نجد تيموراً يتحدث عن القصة القصيرة حديث العاشق لها ،
المغرم بهاها ، الذي يكن لها في قلبه كل حبه واحترامه ، ويشبهها بالحب
الأول الذي تمكّن من قلبه فلم يدع له فرصة لحب سواها ، يقول :
« لكن موقفى من القصة القصيرة كان كما يقول الشاعر :

أتأنى هوها قبل أن أعرف الهوى فصادف قلبا خاليا فتمكنا
وأظفني مازلت على هوى للقصة القصيرة مصداقاً لقول الشاعر :
تقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحب الا للحبيب الأول » (٢)

ولم يكن حبه للقصة القصيرة يتخذ مظهراً سطحياً ، نظرياً ، بل انه دعم
هذا الحماس للفن الجديد باقادمه عليه واقتحام ميدانه التطبيقي العملي .
 فهو أولاً : دعا اليه في صفحات الصحف والمجلات ، وثانياً : نشر قصصه
في هذه الصحف ولم يتناقض عنها أي اجر ، وثالثاً : خاض غمار معركة
النشر بما أوتي من ثروة ، فطبع على نفقته الخاصة مجموعاته . ولتوسيع
رقعة القراء لهذا الفن ، طفق يرسل مجموعاته لكل طالب دون نظر الى شيء ،
فضلاً عن أنه لم يتوقف عن مواصلة الكفاح والنضال من أجل تثبيت اقدامه
فن القصة القصيرة . فهو يدرك ادراكاً تاماً الطريق الطويل الذي مرت به

(١) (ظلال مضيئة) . محمود تيمور . مكتبة النهضة المصرية . ط ١٩٦٢ / ١ .
من ١٧٣ .

(٢) المصدر نفسه : ص ١٧٢ - ١٧٤

القصة القصيرة والعواائق التي اعترضتها في سيرها المنشود . ويقف عند الدور الذي قام به في سبيل ارساء قواعد وأركان الفن الطارئ، الجديد . ولئن كنا قد وجدنا غيره من الرواد يكتفون اما بالدعوة النظرية لفن القصة القصيرة ، واما بتقديم نماذج للفن حتى يختنيه الناشئة ، ثم يتوقفون عن الانتاج مجرد ظهور جرائم تحمل المشاعل من يد الرواد ، فان محمود تيمور يكاد يكون هو الكاتب الوحيد الذي يثبت في الميدان ، بینافح ويدافع ، ويعيش المأساة ويتعمقها ويعانيها ، لاما ، ولكن أدبيا أمام الجمهور الأدبي والرأي العام على امتداد تلك الرقعة الزمنية من ١٩٢٠ حتى وفاته .

كما اتخذ دفاعه عن الفن سمتا آخر ، تجيئ في محاولته تدعيم آرائه وافكاره ودعوته لفن القصة ، بالبحث والتتفقيب في تراثنا الأدبي عليه يكشف للرأي العام عن بعض كنوز هذا التراث مما يمكن أن يوضع في (باب القصص) ، وكأنه بذلك كان يريد أن يغير مفاهيم الناس عن القصة ، اذ كانوا يعتبرونها ضربا من العبث واللهو ، ويضعونها في باب (الفكاهات) .

فراح يتعقب في دراسة فن القصة في الأدب العربي ، وبجليل الموضوع الذي ران على هذا الفن في أدبنا طويلا :

« الثقافة العربية على ترافق أحقابها تزخر بالقصة مختلفة الشكل والألوان فالمجرى القصصى في هذه الثقافة موصول لا ينصلب له معين ، في كل عصر له مظهر ، وفي كل منحي من مناحى الحياة له مجال ، وفيها تستظهره الآن من بقايا الثقافة العربية شاهد عدل ، وبرهان ساطع .. »^(٣) .

يدفعه الى ذلك كله حب القصة ، وولاء أكيد لها ، لذا فان دراستنا لفن القصة القصيرة في أدب محمود تيمور انما تنتصب أولا وقبل كل شيء على دراسة « رفيق للقصة المصرية » ، استهله في بوأكير صباها فسایرها ، ومارس تجاربها ، وتذوق حلوها ومرها ، وأحس ضعفها وقوتها ، وكابد معها مالقيت في طريقها من محن ، وما وقعت فيه من أخطاء ، وما تهدف اليه من أغراض »^(٤) .

(٣) (الأدب الهداف) . محمود تيمور . الطبعة التمنوجية . ط ١ نوشير ١٩٥٩ . ص ٨٤ .

(٤) (دراسات في القصة والمسرح) . محمود تيمور . مكتبة الأدب بانجمانيس . ص ١٢١ .

فلتيمور اذن اليد الطولى على فن القصة القصيرة في مصر ، اذ أنه لم يعالجها مجرد التسلية ، بل اتخاذها أمراً جدياً ، وتناولها بالجهد المنظم والدرس العميق ، لا ابتناء لأجر ولا طمعاً في شهرة . فقد وجد داخل نطاق أسرته الرعابة الفنية والتوجيه المعنوي والتقدير الذي يعزّيه عن اعراض البيئة عن نتاجه ، كما وجد التراء المادى يعوضه عن انتظار الكسب المادى من أدبه» (٥) .

ولا شك أن هذه العوامل والمظروف البيئي هي التي هيأت له الجو الصافى الذى الذى استطاع فيه أن ينصرف كلية إلى الفن ، والفن وحده يخلص له ، « ويقف عليه همه ، ويواكب بلا كلل ولا ملل على تنميته وتنوعه » (٦) .

ولئن لختلف النقاد في كثير من وجهات النظر ، خاصة حينما يتصدون لابداء الرأى في انتاج أديب معاصر ، فإنهم لم يختلفوا قط على أبوة محمود تيمور لفن القصة القصيرة في أدبنا ، ولا على استاذيته في هذا الفن ، وأجمعوا على أنه وحده يعد مدرسة متكاملة من مدارس فن القصة القصيرة المصرية ، فعلى مائدته عاش أكثر كتابها ، يقرءون له ، ويعيشون مع شخصه ، وتبهرهم طريقة في المعالجة ، والوصف ، والسرد ، وال الحوار ، واختيار الموضوعات ، كما يعجبهم منه اصراره على مداومة الانتاج ، واجتهاده في الخلق ، ودأبه على القراءة والبحث والتنقيب ، واستمراره في التفكير فيما يعلى من شأن القصة القصيرة ومن شأن كتابها والمبتدئين فيها على حد سواء .

ولقد تحددت خصوصية تيمور في القصة منذ فجر نتاجه القصصى . فتبين ذلك كثير من معاصريه ، وبذا ذلك واضحًا فيما كتبته مجلة الهلال في تعليقها على ظهور مجموعته القصصية (الشيخ سيد العبيط) حيث تقول :

« لقد صار الأستاذ محمود تيمور أخصائياً في إبراد القصص المصرية حتى صار يكتب القصة بلهجة بعيدة عن التكلف والتصنع » (٧) . وفي العام

(٥) (تطور الرواية «العربية الحديثة في مصر») . دكتور عبد الحمسن طه بدر . دار المعارف ١٩٦٣ . ص ٢٢٢ .

(٦) (فجر القصة المصرية) يحيى حفي . المكتبة الثانوية ٦ - ٧١ .

(٧) (الهلال) . مايو ١٩٢٦ - ص ٨٨٥ .

نفسه قدمت له صحفة البلاغ الأسبوعي قصة (قصة الشباب) بكلمة جاء فيها : « اشتهر الأديب البلجيقي محمود بك تيمور بالشخص في القصص يصوّغه مصرياً ولكنه يتحرى فيه قواعده الفنية » (٨) . وليس ذلك فحسب ، بل إن مجلة الحديث تبلور لنا في هذه الفترة احساس المثقفين و حاجتهم إلى هذا الفن - فن القصة القصيرة - ومدى ترقبهم لنبض فجر جديد ، تشرق فيه شمس القصة ، حتى تذيب أمامها ما تكاثر من جليد الروايات الخبيعة والشخص الثقافية غير الفنية . وكان قد تجسد أملهم في هذا الفنان الذي افتحم الميدان وجاهد وثابر حتى يقدم نماذج من فن القصة القصيرة في صفحات (الحديث) ، وربما عبرت (الحديث) الحلبية عن وجهة النظر العربية بصفة عامة ، لا المحطة ، حيث نقرأ فيها :

« كنا نحس دائمًا بحاجة إلى ظهور فئة مجدة تعمل على صد هذا التيار الجارف ومحاربة تلك الروايات التي تغزو قلوب الشباب والفتيات بسمومها . نعم ، كنا نحس بحاجة إلى ظهور نفر من الشباب المستثير يتقدمون بجرأة وقوة إلى تدعيم القصة أو الأقصوصة ورسم صور البيئة التي تظلمهم والحياة التي تغمرهم وتغذى عواطفهم بشتى الحوادث والظواهر الاجتماعية التي تبدو مائلاً أمامنا كل يوم ، والتي تلتتصق ببنفسنا وتهزنا بدون أن يدفعنا دافع إلى تدوينها وإخراجها بثوبها الحقيقي . . . كنا نحس ذلك وما زلنا نحس هذا النقص حتى قيس الله نفراً من شباب مصر النابه - وفي طليعتهم الاستاذ محمود بك تيمور مؤلف مجموعة (الشیخ جمعة) . . . أخذنا على أنفسهم تدعيم الأقصوصة التي لها الشأن الأكبر في الآداب الأوروبية وخلق هذا الفن في أدابنا الحديثة فوفقاً في عملهم وما زالوا يجدون . . . » (٩) .

ولقد سبق إلى لدرارك الدور الذي لعبه محمود تيمور من أجل القصة

(٨) (البلاغ الأسبوعي) . العدد ١ - ٢٦ توفيقير ١٩٢٦ - ص ١٦ .

(٩) مجلة (الحديث) . العدد ٥ - مارس ١٩٢٧ - السنة الأولى . ص ٢٢١ وألقا (المقرن) . العدد ١٥ - ٢٤ أبريل ١٩٢٥ . وتقريظ احمد خيري سعيد لمجموعة (الشیخ جمعة) . . . العدد ١٧ - ٨ مايو ١٩٢٥ - وعاكتبه الدكتور حسين فرز حس ١ تحت عنوان (كتاب جديد وتأدب جديد) والمنتقد . ١ - مايو ١٩٢٥ - ج ٥ - م ٦٦ ص ٥٧٩ .

أحد الأساتذة الروس ، وهو المستشرق (أغناطيوس كراتشковسكي) ، وكان ذلك في عام ١٩٢٥ مما حدا به إلى أن يقطع أولى محاضراته في الجامعة الروسية ، ليعلن على طلابه « إن قصة مبتكرة ذات طابع عربي صميم قد ولدت في الأدب العربي » وأن محمود تيمور « له القدر المطلوب في تقديم هذا الفن » . اعترافاً منه بأن محمود تيمور قد أدخل دماً جديداً في الأدب العربي بكتابه الأقصوصي المصري الشائق، التي تحمل النفسية المصرية من وجوهها المتباينة.

وأشاد بمكانته بالنسبة لفن القصة القصيرة غير واحد من أدباءنا الكبار ونقادنا المحدثين ، وعلى رأس هؤلاء جميماً استاذنا الدكتور طه حسين: « وسبقت أنت إلى شيء لا أعرف أن أحداً شاركتك فيه في الشرق العربي كله إلى الآن . وإذا ذهب أحد مذهبك أو جاء أحد فيما بعد بخير مما جئت به ، فلن يستطيع أن يتrocق عليك ، لأنك متقدّم له الباب ، ومهدت له الطريق ، ويسرت له السعي ، وأتيحت له أن ينتج وأن يمتاز وأن يتrocق ... هذا الذي تفوقت فيه وأمتزت ، وسجلت به لنفسك خلوداً في تاريخ الأدب العربي لا سبيل إلى أن يمحى ، هو القصص على مذهبة الحديث في العالم الغربي » .^(١٠)

وسار على الدرب معظم النقاد والدارسين ومؤرخي الأدب الحديث فيما بعد . حيث التقروا جميعاً حول رأي انعقد عليهم اجتماعهم ، وهو أستاذنا محمود تيمور للقصة القصيرة في مصر . ويكفي أنه مؤسس فن الأقصوصة في الأدب العربي الحديث ، فهو أستاذ الأقصوصة في عصرنا غير متساوٍ .^(١١)

ومن للباحثين من يرى أن اعطاء هذا الكاتب حقه ، وتقديره حق قدره ، لا يتأتى إلا بعد مقارنته بغيره من كتاب القصة القصيرة في الأدب العالمي ، وأن مكانته كلب للقصة القصيرة في الأدب العربي الحديث تمثل تلك التي يحتلها جوجول في تاريخ القصة الروسية القصيرة ، وكذلك التي يتمتع بها بو في تاريخ القصة الأمريكية القصيرة .^(١٢)

(١٠) من كلمة للدكتور طه حسين في حلقة استقبال الاستاذ محمود تيمور في المجمع اللغوی بجلسة علنية عقدها المجمع يوم الخميس ١٦ يناير ١٩٥٠ .

(١١) (الأدب العربي المعاصر في مصر) . دكتور شوقي شريف . دار المعارف . من ٢٦٦ .

(١٢) (الأقصوصة في الأدب العربي الحديث) . دكتور عبد العزيز عبد الجيد . دار المعارف - من ٦٦٧ .

وأن دل هذا الاجماع على شيء فانما يدل على أن فن القصة القصيرة في أدب محمود تيمور قد تميز عن غيره من معاصريه ، وعلى أنه من ناحية أخرى قصر تاليفه في المرحلة الأولى من مراحل حياته الفنية على الأقصوصة وحدها دون غيرها من باقى الأنواع الأدبية ولم يتسع فيؤلف الرواية والمسرحية إلا في الطور الثانى . كما أنها نلاحظ أنه حتى في هذا الطور يعود إلى كتابة القصة القصيرة والإبداع فيها ، والابتكار في موضوعاتها ، والتجديد في مضامينها ، والتشكيل في قوالبها ، فتغلب على نتاجه من حيث الكم ومن حيث الجودة الفنية أيضا .

ولم يقف أمر تقدير محمود تيمور والاعتراف بمكانته وجهوده في دعم القصة القصيرة ، وارسال قواعدها ، عند حد الأمراء وحدهم ، وإنما تعدى ذلك إلى الهيئات الرسمية في مصر وغيرها من البلدان العربية والغربية .

من أجل قصصه القصيرة ليس غير ، حظى بأكثر من جائزة ، وكرم أكثر من مرة . وأية ذلك أن مجمع اللغة العربية قد قرر في الخامس من شهر أبريل ١٩٤٧ تتوسيع جميع إنتاج محمود تيمور القصصي ، ومنحه الجائزة الأولى في القصة .

وعن مجموعتيه (كل عام وأنتم بخير) و (احسان الله) فاز في عام ١٩٥٠ بجائزة (الملك فؤاد الأول) . وفي باريس عام ١٩٥١ قررت هيئة التحكيم في جمعية (فرنسا - مصر) برئاسة الأستاذ جان ماري كاري منح جائزة وأصف غالى باشا لمحمد تيمور عن مجموعته التصصية (عزراائيل القرية وقصص أخرى) التي كانت مترجمة إلى اللغة الفرنسية ، وكانت ذاتية الصيت في باريس آنذاك .

ولم تننس حكومة الثورة للرجل فضله في تطور فن القصة ، فمنحته وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى في عيد العلم ، في الخامس عشر من ديسمبر ١٩٦٢ ، ثم ما لبثت أن منحته في العام الذي تلاه وفي ذات المناسبة جائزة الدولة التقديرية في الآداب .

ومع ذلك كله ، فإنه ما يزال يجاهد من أجل الفضة ، والقصاصيا المتعلقة بها ، ويتمى أن يتمد به الأجل حتى يرى النبتة الصغيرة التي عاصر

غرسها تنمو وتترعرع ، ويفوح عطرها وينتشر شذتها ، في كل صقع من أصوات العالم العربي ، لا في مصر وحدها ، فإذا ما تحقق له ذلك ، جلس في توأضع العلماء ، وحصب الأدباء ، يجيب على سؤال السائل : ما رأيك في نفسك !! قائلًا : « تلميذ تستطيع أن تنكر عليه في أدب القصة العبرية والنبوغ .. ولتكن تهضم حقه أن انكرت عليه الاجتهاد ، فهو دائم المرانة ، دائم التحصيل ، دائم التفكير فيما ينقله إلى الأمام مرحلة بعد مرحلة .. وهو مطمئن إلى سلامته خطته ، بيد أنه غير قائم بما قطع من شوط » (١٢) .

ولا يخفى على قارئ هذه الطبيعة الثانية ، أن محمود تيمور قد توفاه الله . بعد أن اطمأن إلى أنه أدى دوره ، بكل ما كان يملك من قدرات ومواهب وملكات . وظل حتى آخر لحظة في حياته ممسكا بالقلم ، قارئاً ومتابعاً لكل ما يصدر من جديد في الفكر وفي الفن وفي الأدب . مؤيداً ومساعداً الشباب الجديد ، مادا اليهم يد العون الأدبي والفكري والمادي أحياناً .

(١٢) (ظلال مضينة) . محمود تيمور - مكتبة النهضة المصرية . ط ١ - ١٠٩ . من ١٩٦٣

٢) كتب حول الرجل :

لَا كَانَ مُحَمَّدُ تِيمُورُ فِي بَدْءِ حَيَاتِهِ الْأَدْبُورِيَّةِ فَرِيدَةً ، فَإِنَّهُ جَعَلَ جَمِيعَ الْمُتَقْبِلِينَ فِي أَوَّلِ الرُّبْعِ الثَّانِيِّ مِنِ الْقَرْنِ الْعَشِيرِ يَتَطَلَّبُونَ إِلَيْهِ فِي دِمْشِقِ
وَاسْتَغْرِابِ ، اذ سَرَعَانَ مَا وَجَدُوا هَذَا الْفَقِيرُ الصَّغِيرُ ، يَحْمِلُ الْعَبَءَ الْكَبِيرَ
الَّذِي خَلَفَتِهِ الْأَسْرَةُ التِّيمُوريَّةُ فِي الْمَيَادِنِ الْأَدْبُورِيَّةِ ، وَيَسِدُ الفَرَاغَ الَّذِي كَانَ
يَمْلُؤُهُ أَخْوَهُ (مُحَمَّدُ تِيمُورُ) فِي نَادِي بَارَائِهِ ، وَيَلْتَزِمُ افْكَارَهُ ، وَيَسِيرُ عَلَى
نَهْجِهِ فِي تَحْفِظٍ وَاتِّزَانٍ .

وإذا به يفاجئهم في كل يوم بجديد نتاجه ، وغزير مادته في القصة
القصيرة . فاختروا يتلقون هذا النتاج ويتناولونه بالدراسة حيناً بعد حين ،
مُسددين بمكافنته ، محظيين لقصصه .

ولكنهم سرعان ما كانوا يستشعرون في أنفسهم تقصيراً حيال الرجل وفنه ، نجم عن تقصير ذواتهم في متابعتهم نتاجه المتواصل ، الخصيب ، المختلف الوانه . ولقد أوضح ذلك الدكتور طه حسين في كلمته التي كتبها معاشاً بها على ظهور مجموعة (شفاء غليظة) لمحمود提مور ، حيث قال : « والاستاذ محمود提مور متبع للنقد لكنه من هذا الخصب من جهة ولتفوّع آثاره واختلافها من جهة أخرى . . . فلو أراد النقاد انصافه حتى لكتبوا عنه كل شهر ، وقد كدت أملأ في كل أسبوع ، لأن آثاره كثيرة متلاحمه ، وأنا أتفق على الله أن يزيدها كثرة وتلاحمها » (٤) .

ومهما يكن من شيء ، فإن ما كان ينشر حول قصص تيمور "قصيرة" ، في بعض الصحف والمجلات ، متفرقا ، لا يمكن أن يرقى بـأى حال من الأحوال إلى مرتبة الدراسة الموضوعية المستأنفة الفاحصة ، ولم ذلك نظر في مثل تلك الكتابات يمقـال نقدـي ، قائم على النـظرـة التـحلـيلـية للـعملـ الفـني ،

(١٤) مجلة (الكاتب المصري) - العدد ٧ - م ٢ - أبريل ١٩٤٦ - ص ٥٤٠ /

فقد غلب على تلك الكتابات طابع التعريف بما تحويه المجموعة القصصية ، أو الاشادة بكتابها ، وال الوقوف عند فضل أسرته على اللغة من ناحية والمسرح من ناحية أخرى .. ويدل على ذلك أنه كان يحتل حيزا ضئيلا في باب (التقرير والتقادم) أو (في عالم الأدب) أو في باب (كتب جديدة) وما شابه ذلك من أبواب رئيسية في الصحف والمجلات التي قصاراتها أن تلم باكثير تقدر مستطاع من المؤلفات الأدبية حتى يقف قراؤها على كل جديد ! .. وبطلاز الأمر كذلك حتى ينشر الاستاذ نزيه الحكيم كتابه (محمود تيمور) رائد القصة العربية) عام ١٩٤٤ فيكون الكتاب فاتحة عهد جديد في دراسة أدب هذا الكاتب القصصي . حيث يبدأ الاستاذ أنور الجندي في اعداد كتاب آخر عن (قصة .. محمود تيمور) ١٩٥١ . ثم تتواتى المؤلفات الخاصة بدراسة تيمور . منها (محمود تيمور وفن الأقصوصة العربية) يونيو ١٩٦١ لفتحي الأبياري ، وأخيرا في سنة ١٩٦٣ ينشر محمود بن الشريف كتابا بعنوان (أدب محمود تيمور للحقيقة والتاريخ) .

ومن هذا يتضح لنا أنه لم يحظ كاتب مصرى في حياته بمثل هذه المؤلفات التي تدور حوله وتدرس أدبه ، كما حظى محمود تيمور بكتابات تتلقفه بالدراسة والبحث .

ولكننا - ونحن في معرض دراستنا لفن القصة القصيرة في أدب هذا الكاتب - وجب علينا أن نقف قليلا عند هذه الباحث لنتبين : أيها يستحق الاعتماد عليه ، وأيها لا يستحق ؟ ! أيها درس فن تيمور في القصة القصيرة من خلال هذا العمر الفنى الطويل ، ومن خلال دراسته لعملاق من عمالقتها ! وأيها كان أصدق في تقديم فن الرجل تقديما موضوعيا سليما .

وإن الناظر في هذه الكتب جميرا ، سيجد أن أولها ظهورا هو أحدها بالدراسة وأبقاها في ميدان البحث . يزال كتاب (محمود تيمور رائد القصة العربية) هو المرجع الصادق الوحيد ، الذي يعتمد عليه كل من يتعرض لدراسة فن القصة في أدب تيمور . فقد امتاز هذا البحث بجهد واضح ، واطلاع على مؤلفات تيمور ولع ، إن في القصة القصيرة أو في الرواية أو في المسريحة . وأحسن الباحث الاعتماد على أقوال تيمور ليتبين

صورة القصة بمفهومها العام عنده . ولستشهد لارائه بنماذج من مواقف أو مشاهد ، أو عبارات ، مما كتبه تيمور في هذا المجال .

كما أنه قصر بحثه على الفترة التي سبقت ظهور الكتاب . فتناول بالدراسة مجموعات تيمور التي ظهرت حتى سنة ١٩٤١ بما في ذلك قصصه الطويلة ومسرحياته أيضا . . وهو في كل ذلك يعتمد على النهج العرضي لا التتبع التاريخي لظهور قصص تيمور ، حتى يقف عند مراحل تطوره التي مر بها نتاجه القصصي . . وقد لاحظ الباحث أن ثمة اتجاهات أساسية ثلاثة كانت تغلب على نتاج تيمور . فرأى أنه انتقل في أدبه القصصي بوجه عام من الحس إلى التحليل . ومن التقليدية إلى القومية . ومن القصة إلى المسرح . . هذا إلى أن ذات الباحث كانت تؤثر عليه في اختياره للنماذج والأصول نظراً لأنه كان يرتاد أرضاً خصبة لم تكن قد توفرت فيها المرجع

بـ

ويأتي بعده في المرتبة كتاب فتحي الابياري الذي تصرف على دراسة الأقصوصة في أدب محمود تيمور ، خلال سني نتاجه الفني ، حتى آخر قصة قصيرة نشرت له في صحيفة (أخبار اليوم) في ٢٢ أبريل ١٩٦١ ، أي قبل صدور الكتاب بشهر واحد . . وقد حاول الباحث في كتابه هذا الانتماء بالاتجاهات الفنية لقصص محمود تيمور القصيرة . لكنه وقع في مزالق كثيرة جعلته يسرف في اطلاق كثير من الأحكام العامة ، التي كانت تحتاج منه إلى توضيح وتمحيص . وببدا في بعض نظراته وآرائه وأفكاره المتعددة غير عابئ بالرجوع إلى مصادرها الأولية . وأهمل ذكر المراجع التي نقل عنها واعتمد عليها في تدعيم تلك الآراء والأفكار . . مثال ذلك ما نلمحه في الفصل الذي عقده حول (الرومانسية في أقصوصة تيمور) حيث إننا نذهب إلى القول بأن تيمور كان رومانسيًا في قصصه الأولى . ويستشهد على ذلك بقطع أدبية كان تيمور قد نشرها في صحيفة السفور التي كان يصدرها عبد الحميد حمدى . تلك التي تعرضنا لها كثيراً في الفصل الأولي من هذه الدراسة . . والباحث الدقيق يتبع لنتاج تيمور ، ولما كتب حول هذا النتاج من نقد وتحليل ، سيلاحظ ببساطة أن الاستاذ الابياري لم يكلف نفسه حتى القاء نظرة عابرة على مثل هذه الصحيفة الهمامة ، التي

تبينت نشر المحاولات الأولى في تاريخ القصة القصيرة في مصر . من ذلك أنه يبني الفصل كله على بعض قطع تتسرب إليها روح شاعرية ، فيها اللغة عنابة موسيقية الأنفاظ . ويشير إلى أنه نقلها عن صحيفة السفور ذاتها . بيد أنه لم يفعل ذلك . ولو قد فعل ما افترى على تيمور وكتب القطعة المسماة بـ (الزهرة العاشقة) على طريقة الشعراء المحدثين حين يكتبون شعرهم المنثور . وتيمور لم يكتب قطعته الأدبية بهذا الشكل في (السفور) ولم يقصد إلى ذلك مطلقًا (١٥) .

وانما يغلب على ظني أنه تأثر إلى حد بعيد برأي أذاعه الدكتور محمد جمال الدين الرمادى ، ونشره في مجلة (صوت الشرق) تحت عنوان (صفحات مطوية من حياة محمود تيمور) ذهب فيه إلى أن تيموراً في بدء حياته الفنية كان يستخدم الطريقة الشعرية في التعبير عن أحاسيسه وخلجاته ، ولكنها طريقة لا يحدها بحر ولا ترتبطها قافية .. يقول الدكتور الرمادى في ذلك : « ويبدو أن تيموراً كان في بداية حياته الأدبية شاعراً ولكنه من طراز جديد لا يحده بحر ، ولا تحده قافية ، فكان يؤثر الشعر المنثور ويبثه خوالج نفسه ، ولواعج قلبه في أسلوب يفيض رقة وجمالاً ، ويبعد سحراً حلاً .. يقول في إحدى قصصه وقد آثر اللغة الشعرية الرفيعة على أن تكون قصته ذات حبكة وسياق .. ثم ينقل النص كما هو منشور تماماً في (السفور) ويعلق على ذلك بقوله : « وهذه هي المرحلة الأولى التي مر بها تيمور ، مرحلة الشعر والخيال قبل أن ينخوض في غمار الواقع ودنيا الحائق ويلجاً إلى أسلوب الحياة اليومية في التعبير » (١٦) .

ولذا ما طالعنا رأى الأستاذ الإبياري في هذا الصدد ، أفيناه يقول ما نصه : « ونتيجة لقراءات تيمور ل لأنفريد دي موسى ، وجان بول ريشفرز (من كبار الرومانسيكيين الذين عنوا في أدبهم بالأحلام) وفيكتور هوجو ..

(١٥) قارن بين قطعة الإبياري في كتابه (محمود تيمور وفن الأقصوصة العربية) من ١٨٥ . وبين قطعة تيمور في (السفور) بتاريخ ٦ نوفمبر ١٩٧٩ .

(١٦) مجلة (صوت الشرق) العدد ٧٧ - فبراير ١٩٥٩ - ص ٢٢ . (صفحات مطوية من حياة محمود تيمور) - الدكتور جمال الدين الرمادى .

زعيم الرومانسية في فرنسا ٠٠ الذي نفسه ٠٠ يعبر عن أحاسيسه بالشعر ٠٠
 شعر لا يحده بحر ، ولا تحده قافية ٠ كان يؤثر الشعر المنثور وبيته خوالج
 نفسه ، ولواعق قلبه في أسلوب عفيف يغض رقة وجمالا ، ويبعث سحرا حلا ٠٠ ،
 وبعد أن يأتي بالشاهد نفسه يعقب عليه بقوله : « وهكذا مزج تيمور الشعر
 المنثور بالقصص ، ولكنه آثر اللغة الرفيعة ، على أن تكون قطعته قصة لها
 حركة وسياق ٠٠ وتلك مرحلة لابد منها لنشوء الفنان وتطوره ٠ فلا بد أن يمر
 بمراحل الشعر والخيال قبل أن ينغمي في غمار الواقع ودنيا الحقائق ، ويلجا
 إلى أسلوب الحياة اليومية في التعبير » (١٧) ٠

وعلى الرغم من أن الباحث درس من تيمور في القصة القصيرة دراسة
 موضوعية ، فصنف القصص على أساس اتجاهاتها العامة ، من أسطورية إلى
 رومانسية إلى واقعية ، فإنه عند اختياره للنماذج القصصية نلاحظ أنه
 يختارها تبعاً لترتيبها الزمني ٠ وقد اختارت مجموعة من أقصاصيه حسب
 ترتيبها الزمني ، لتقيين مدى التطور الذي لحق تيمور خلال سنين انتاجه
 الفني ٠٠٠ (١٨) وحتى عند تصفحنا للقصص المختارة نرى أنها تتضمن
 تتابعها التاريخي ، فأول قصة ينتخبها نشرت عام ١٩٣٤ ، ثم يتخطى ما
 يقرب من عشرين عاماً وينتقم أخرى نشرت عام ١٩٥١ ، وبوضطراب لديه
 الاختيار فيستشهد بعد ذلك مباشرة بقصة نشرت عام ١٩٤١ ٠

واثمة لبس آخر وقع فيه الباحث ، أغلب الظن أنه تأثر فيه برأي خاص
 لتيمور نفسه ، ذلك أنه أعمل في اختياره للمجموعات القصصية التي بني
 عليها دراسته ، نتاج ما يقرب من عشر سنوات أو تزيد ٠ فعند ذكره لمجموعات
 تيمور القصصية يبدأ بمجموعة (الحاج شلبي) التي صدرت عام ١٩٣٠ ،
 في حين أن تيمور نشر قبل ذلك التاريخ ثلاث مجموعات قصصية هي (الشيخ
 جمعة) الشيف سيد العبيط ٠ عم متولى) ، وأيضاً في البيان الذي سرد
 فيه مؤلفات محمود تيمور تتفاوت عن اثبات هذه المؤلفات، وتيمور نفسه لا يذكرها

(١٧) (منصود تيمور وفن القصوصية العربية) - شئون الابرار - مطبعة
 الاستقامة ١٩٦١ - ص ١١٥ - ١١٦ ٠
 (١٨) المصدر السابق - ص ١٧١ ٠

فـ كتبـةـ الـحـدـيـثـةـ ،ـ وـ يـشـيرـ إـلـىـ الـبـاحـثـيـنـ بـتـجـاهـلـهـاـ (١٩)ـ لأنـهـاـ تمـثـلـ فـ نـظـرـهـ
محاـولاتـ مـضـطـرـبةـ لـكـاتـبـ كـانـ يـتـعـشـرـ فـ خـطـاهـ باـولـ الطـرـيقـ .

وـ كانـ الأـجـدـرـ بـالـبـاحـثـ أـنـ يـلتـزـمـ المـجـهـجـ المـوـضـوعـ فـ درـاسـتـهـ .ـ فـلاـ يـتـأـثرـ
بـرأـيـ خـاصـ لـلـأـدـيـبـ الـذـيـ يـدـرـسـ أـدـبـهـ .ـ وـ يـلـتـمـسـ طـرـيقـهـ إـلـىـ الـمـجـمـوعـاتـ
الـأـوـلـىـ الـتـىـ أـصـدـرـهـاـ الـكـاتـبـ فـ فـتـرـةـ ماـ مـنـ حـيـاتـهـ الـأـدـبـيـ حـتـىـ يـعـطـيـنـاـ صـورـةـ
واـضـحةـ الـمـعـالـمـ عـنـ خـطـوـاتـ النـطـورـ وـ مـراـحـلـهـ فـ تـصـصـنـ تـيمـورـ التـصـيرـةـ .

وـ قـاتـىـ بـعـدـ هـذـيـنـ الـبـحـثـيـنـ مـجمـوعـةـ الـكـتـبـ الـأـخـرـىـ الـتـىـ تـعـرـضـتـ لـفـنـ
الـقـصـةـ عـنـ تـيمـورـ ،ـ فـاـذـاـ بـهـاـ فـيـ مـجـمـلـهـ أـبـعـدـ عـنـ الـدـرـاسـةـ الـأـدـبـيـ الـجـادـةـ ،ـ
فـهـيـ تـعـرـضـ لـحـيـاتـ أـدـيـبـاـ مـنـذـ حـادـثـةـ سـنـهـ ،ـ وـ نـشـاتـهـ فـ كـنـفـ أـبـ عـالـمـ ،ـ وـ عـمـةـ
شـاعـرـةـ ،ـ وـأـخـ لـهـ آمـالـ عـرـاضـ ،ـ بـطـرـيقـةـ صـحـفـيـةـ .ـ تـؤـثـرـ اـضـفـاءـ الصـفـاتـ
وـالـنـعـوتـ .ـ وـتـخـتـارـ الـأـلـفـاظـ الـبـرـاقـةـ الـتـىـ تـدـلـ أـوـضـعـ الدـلـالـةـ عـلـىـ أـنـ كـاتـبـهاـ
يـرـيدـ اـعـلـاءـ شـانـ الرـجـلـ .ـ وـهـوـ لـيـسـ فـحـاجـةـ إـلـىـ مـنـ يـدـافـعـ عـنـهـ وـيـعـرـفـ الـفـاسـ
بـحـيـاتـ وـسـيـرـتـهـ .

ويـغـلـبـ عـلـىـ هـذـهـ الـكـتـبـ مـجـتمـعـةـ طـابـ الـمـقـالـاتـ الصـحـفـيـةـ التـائـيـرـيـةـ ،ـ ذـاكـ
أـنـ الـمـتـصـفـ لـآخـرـهـاـ ظـهـورـاـ تـطـالـعـهـ هـذـهـ الـعـنـاوـينـ :ـ (ـ صـومـعةـ وـمـحـرـابـ)ـ وـ دـيـعـةـ
عـلـمـيـةـ - درـاسـةـ وـمـرـضـ - عـاطـفـةـ وـقـلـبـ)ـ إـلـىـ جـانـبـ السـرـدـ الـقـصـصـيـ ،ـ
وـكـأـنـ مـؤـلـفـ هـذـهـ الـكـتـبـ الـثـلـاثـةـ كـانـواـ يـهـدـفـونـ إـلـىـ سـرـدـ قـصـةـ حـيـاتـ مـحـمـودـ
تـيمـورـ لـيـسـ غـيـرـ ،ـ فـاـنـاـ نـقـرـأـ لـمـحـمـودـ بـنـ الشـرـيفـ تـحـتـ عـنـوانـ (ـ درـاسـةـ وـمـرـضـ)ـ
قـوـلـهـ :ـ «ـ وـغـدـاـ الـفـتـىـ (ـ مـحـمـودـ)ـ شـابـاـ يـقـفـ عـلـىـ عـتـبـةـ الـرـجـولـةـ ،ـ يـحـلـ فـ
يـمـيـنـهـ شـهـادـةـ الـبـكـالـوـرـيـاـ ،ـ يـطـرـقـ بـهـاـ أـبـوابـ الـتـعـلـيمـ الـعـالـىـ ..ـ وـفـتـحـتـ
لـهـ مـدـرـسـةـ الـزـرـاعـةـ الـعـلـيـاـ أـبـوابـهـ ،ـ وـاستـقـبـلـتـهـ طـالـبـاـ بـهـ ،ـ وـمـكـثـ فـيـهـ سـنـتـيـنـ ،ـ

(١٩) لقد أشار على تيمور في كثير من أحاديثي منه بقراءة (الوثبة الأولى)
على اعتبار أنه جمع فيها نخبة ممتازة من قصصه الأولى ، التي تمثل المرحلة الأولى
من حياته الفنية ، حتى أنه عندما وجد مني الصرازا على المرجع إلى المصادر ذاتها
في بحثي ، ذهب إلى وجوب الاعتماد على الطبعات الثانية من تلك المجموعات .
ذلك آثرت - التعبيراً مثلى لعرفة حقيقة تطوره الفني - الاعتماد على الطبعات
الأولى من مجموعاته ، التي جانب محاولاته في (المسفور) ، و (التجر) و (الشباب)
وغيرها من المدوريات .

يدرس الأوراق والأزهار والنبات والخلايا والحيوان .. وأقبل على دراسته بنفس طلعة ، ورغبة عارمة .. ولا جرم ، فقد اعترض الشخص في فلاحه الأرض وزراعتها .. أراد أن يخط بناسه على صفحة الأرض للنبات خطوطاً يرقب من خلالها كيفية نموه واستطلاعه وأذهاره ، ومعرفة ما ينزله وما يدويه وما يقويه » (٢٠) .

ونعجب أذ نرى هذه الكتب المتأخرة ظهوراً ، تفتقد الدراسة الموضوعية والمنهجية .. فلا تتناول آثار الرجل بالدراسة والنقد والتحليل ، لتنتمس خصائصه الفنية ومميزاته القصصية ، وما أبداه لفن القصة القصيرة من يد طولي .. خاصة وقد تقدمت مجالات الدراسة الأدبية ، وتعددت المذاييع والاتجاهات النقدية التي تفسر العمل الأدبي وتطله ل تستخلص الأسس والنتائج ..

ولا نجد كتاباً من هذه الكتب يعتمد على مراجع في الفن القصصي ولا في الأدب بصفة عامة .. فهى في مجلملها مقتطفات من بعض ما كتبه تيمور عن نفسه في (فرعون الصغير) و (النبي الإنسان) و (فن القصص) ، منقولة نصا دون تعليق أو إبداء رأى .. إلى جانب أقوال النقد والأدباء في تيمور .. وهى تلك الأقوال التي كان يثبتها تيمور في كتابه المقدمة ، وهى في حد ذاتها تؤلف كتاباً باكمله ..

وبيزداد دهشنا حين نجد في آخر كل كتاب من هذه الكتب ثبتاً بمؤلفات تيمور في العربية ، من مقصص قصار ، إلى روايات ، إلى صور وخطاطر ، وغيرها مما كتب في العربية ، وترجم إلى الانجليزية والفرنسية ، وما ظهر منها باللغات الألمانية والإيطالية والروسية والعبرية ، محشوة بتنظيم وترتيب وتنسيق .. وكانت حيال كتاب لتيمور يثبت في آخره ما قدمه تيمور للمطبعة من مؤلفات .. وبطبيعة الحال ، فإن هذه المؤلفات تهمل هي الأخرى ما نشره تيمور في أول عهده بالكتابة القصصية من مجموعات أعمال تيمور لها ..

ومثل هذه الكتب تطمس حقيقة تيمور الفنية ، وتخفي جوانب أدبه ..

(٢٠) (أدب مصغر تيمور للحقيقة والتاريخ) محمود بن الشريف .. مطبعة الكيلاني المصغير ١٩٦٢ .. ص ٢١ ..

وتغوصى من مكانته بما تسلطه على حياته وقصصه من ظلال باحثة هو في غنى عنها . فان تاريخه الطويل ، وكفاحه الشاق من أجل ارساء فن القصة القصيرة» ومواهبه التي صقلتها التجارب ونماها الاطلاع الوافر ، هي التي جعلت لأدبه صبغة خاصة اعترفت بها الاوساط الادبية العالمية منذ اوائل الربيع الثاني من القرن العشرين .

وعلى هذا نان الذى يريد أن يكتشف فن تيمور في القصة القصيرة ، ويتعمق خصائصه، ويتابع مراحل تطوره الفنى ، عليه أن يستبعد ما يشبه هذه الكتب التي لا ترقى حتى إلى مستوى كتب الدعاية والاعلان . إن القارئ العادى أقدر على تفهم طبيعة تيمور الفنية ، واستبطان أسلوبه في كتابة القصة القصيرة ، من هؤلاء الذين راحوا يشيدون بالرجل من غير دراسة ولا تمحيق !

ويثبتت في الميدان كتاب (نزية الحكيم) كرائد في دراسة فن تيمور في القصة ، ويتبعد كتاب الابيارى على اختلاف بينهما في منهج الدراسة والبحث .

(٣) المرحلة الشعرية ٠٠٠٠ وأثرها في قصصه :

يذهب بعض النقاد ودارسي تاريخ الأدب العربي والقصة ، إلى أن أول ما كتب محمود提مور من محاولات في القصة القصيرة هي أقصوصة (الشيخ جمعة) ثم (يحفظ بالبوستة) ، وعلى أن ذلك كان في عام ١٩٢١ ، وأن أول مجموعة تصصية ظهرت له كانت (الشيخ جمعة وقصص أخرى) في مارس ١٩٢٥ (٢١) وهذا الفول على اطلاقه يبدو صحيحاً . ولكن إذا ما ذهبنا إلى أبعد من هذا التاريخ ، منذ بدأ提مور يكتب في الصحف والمجلات الأدبية قطعاً من النثر صغيرة ، لها طابع خاص ، ونهج معين ، أقرب إلى الشعر منها إلى أي لون أدبي آخر ، لتبيّن لنا أنه صاحب محاولات أدبية قبل هذا التاريخ بقليل . ولعل وفقتنا عند هذه المحاولات الأولى في التعبير الأدبي ، تستطيع أن تجيب عن بعض الأسئلة التي لا بد سترد على ذهن أي دارس لفن القصة القصيرة عند هذا الكاتب منها : هل كتب提مور قبل ١٩٢١ قصصاً تصصية بالمفهوم الفني لها أم كان نتاجه في تلك المرحلة مختلف عن الأقصوصة ؟ ثم هل تركت هذه المحاولات أثراً ما في فنه فيما بعد ؟ وما هو هذا الأثر ان وجد ؟ !

والحقيقة أنه قلما نشأ كاتب إلا وكانت بوأكير فنه أميل إلى الرومانسية ، التي تنعكس عليها أحلام الهوى والشباب ، فإذا الكتاب في هذه الفترة من بداية حياتهم الأدبية شرعاً ، وإن كانوا لا يشعرون . وقد بينا في الفصل الأول من هذه الدراسة أن الشعر بما يحمل في اعطائه من روح الرومانسية يكون أقرب وسيلة للتعبير عن أحاسيس الكتاب وانفعالاتهم ، حتى إذا ما بدأت المرحلة العاقلة والموضوعية في حياة الأديب اتجه إلى القصة على اعتبار

(٢١) (الأدب العربي المعاصر في مصر) . دكتور شوقى ضيف . دار المعارف ص ٢٦٥ . (القصوصة في الأدب العربي الحديث) . دكتور عبد العزيز عبد المجيد - ص ١٠٩ .

أنها ضرب من الأدب الموضوعي يستوعب كل ما يطأ على حياة الأديب من نطور ، وتجارب ، وقراءات . ف تكون الفضة القصيرة أطوع فن يناسب مثل هذا الطور الأدبي ..

وفيما يتعلق بالأستاذ محمود تيمور نجد له في صحيفة السفور قطعة أدبية في باب القصص بعنوان (الحب بين دمعة اليأس وقبلة الأمل) (٢٢) ليست الا تجربة شعورية ، ظلقها خيال شاعر محقق ، وصورتها كلماته العذبة ، يصف تيمور فيها الغدير ، والأصيل ، والطبيعة الساحرة الجميلة ، والجو اللطيف ، والليل البهيم ، والنسيم المنعش الذي يهب على وجه الحبوبة وهو جالس الى جوارها فيقطع خيط انفاسهما المتصل ويوقفهما من أحلامهما .. موضوع القطعة رومانسي بحت . يصور حبا نادر الوجود الا في عالم الأحلام والخيالات . فقد كان تيمور يلمحها - وهي غير معرفة - في الأصيل تمر بجانب الغدير ، ناظرة في وجه السماء ، مصفحة الى خير الماء . وفي اليوم التالي يجدها جالسة في مكانه الذي اعتاد الجلوس به ، وفي يدها . كتاب تطالعه . فجلس الى جوارها وحياتها ، لكنها لم ترد تحيته ، فضلت طويلا . وفي اليوم الثالث كان هو أسبق الى المكان ، فجلس وفتح كتابه ، ثم أقبلت هي ، وحيته ، واعتدلت في جسستها ، وشرعت تقرأ . بيد أنها ظلت نصف ساعة لاتقلب الصفحة التي فتحتها باديء ذي بدء فابتسم لها ، و اذا بها تطرق بعينيها الى الأرض وتخرج منديلها لا لتخفي ابتسامتها ولكن لتتسع قطرة دمعها « وكانت دمعة حبها الأول » فود الكلام ، غير أنه لم يستطع . أما هي فقد تكلمت وقالت ببساطة سبب ابتسامتها بالأمس وحزنها اليوم . ولا يمكن السبب الا في أنها أحببت فتغير صفو حياتها ، وينبئها قبلة طاهرة لتكون قبلة الحب الأولى .

و واضح أن الموضوع رومانسي ، والتناول شاعري ، يعني فيه باختيار اللفظ الوحي ، الذي يناسب التجربة الشعرية التي يعبر عنها الكاتب ، ولا نجد في هذه المحاولة وصفا للشخصية ، ولا حركة داخلية ، ولا حوارا ، بل أنها تجربة خاصة صاغها الكاتب صياغة شاعرية تمثل احلام الشباب في حب صاف نقى .

(٢٢) (السفور) . العدد ٦٩ - ٢٩ سبتمبر ١٩١٦ . ص ٧ .

وفي قطعة نشرها تيمور بالصحيفة نفسها تحت عنوان (الشفق الحزين)
يقول تيمور مناجيا الشفق :

« يا رقيب الشمس الذهابة . ويا بشير القمر المنير . يا من تسکر
الطبيعة بخمرة الأفق ويا من تنشد لكون الحان الصمت المشجية . يا من
تنسج على البحار ستار الليل القادم .

يا قبلة الغرام الأولى على جبين العذراء :
يا أنفاس العاشق الخمول على ثغر الحسنة .
يا جمرة الحب الملتهب في فؤاد السماء .

قف يا صاحبى قبل أن تودع العالم . قف وانظر إلى من يناجيك بلغة
السكون . إلى من تموجت نسماتك السحرية على وجهه فأيقظت وجده
الساكن . إلى من لمست فؤاده للخافق بيديك المرتعشة فاجريت فيه قوة الحياة .
قوة ممنزوجة بالسعادة لراك وباليلاس لوداعك » (٢٢) .

وهذه الناجاة ليست إلا موقفا شعوريًا حاول فيه الكاتب التعبير عن
ذات نفسه . مضفيًا عليها فزعنة حزينة ، شأن الرومانسيين . وبتأثير من
قراءاته المنفلوطي في أول عهده بالقراءة الأدبية . ونلاحظ اهتمامه باللفظة ،
وموسيقية اللغة ، وتشبيهاته ، وصوره . فلышق يد مرتعشة تجري قوة
الحياة في فؤاد خافق ، والشفق ينشد (الحان الصمت المشجية) .

وكما يناجى (الشفق الحزين) نجده يناجى الدموع أيضًا في قطعة
نثرية أخرى :

« يا أشعة الروح ونفائس القلوب . يا لغة الغرام ويا طيف الآلام .
يا من تجولين في مآقى العين كما يجعل الحزن في ساحة الصدور الثائرة .
يا من تلطفك العيون النجلاء كما يلنظ الليل نجوم الطبيعة اللامعة .
أنت قطرات الندى على ثغر الزهور جاثية .
أنت لوعة الشاكي على صفحات الوجه جارية .

(٢٢) (السفور) العدد ٨١ - ٢٢ ديسمبر ١٩٦١ ، ص ٧ .

أنت نجمة العاشق من سماء الحب هاوية .

أنت خيال الكتابة في حنایا الضلوع الدامية ، (٢٤) .

ونعجب أذ ذر تيمورا في هذه القطع النثرية التي عرضناها لا يشير إلى أنها من الشعر المثور . على الرغم من أنها قربة النسب إليه . فلا تختفي ذاتية الكاتب في أي منها ، ولا تنعدم الموسيقى الداخلية التي تسري في كل كتاباته النثرية الأولى فيما قبل عام ١٩٢٠ . بينما نجده في قطعة نشرها بمجلة (الشباب) تحت عنوان (الماضي) يقول : « الماضي قطعة من الشعر المثور » . فحين أنها قطعة نثرية لا أثر للشعر فيها على الاطلاق . وإنما هي تجربة للكاتب خيالية . فقد مر بطل رضيع ينهل من نهد أمه ، فحدثه الطفل عن الماضي ، ثم مر بصبي يلهو فحدثه عن الماضي بحزن وضيق ، وبعدها مر بشاب فحدثه بصوت الحزين الآسف عن الماضي . وأخيراً مر بعجز وقرر ذي لحية بيضاء مسأله عن الماضي فأجاب بصوت هادئ كله يأس وخيبة . الماضي جميل ولذلة لكنه باك حزين » . ويخرج الكاتب من هذه التجربة بالارتياح من تلك المشاهد . وأخذت أudo لأخفي نفسي من نور الشمس وأحبس بصرى عن مناظر الحياة لأنى وجدت الرضيع يبكي غده والصبي يبكي طفولته والشاب يبكي صباه والشيخ يبكي شبابه مما أمر الحياة اذا كانت السعادة فيها ماضيا لا أثر فيه الا للخيال » . (٢٥)

ويشوب قطعه النثرية حزن واكتئاب لا يبرر له ، في الوقت الذي كان تيمور سعيداً بشبابه ونشاته وتراثه . أذ تسيطر على قطعه الشعورية في هذه الفترة مسحة تشاؤمية حزينة تنظر إلى الحياة بمنظار أسود لا أثر للنفاذ فيها .

ولئن كان محمد تيمور قد بدأ حياته شاعراً يكتب القصيدة على النمط التقليدي المعروف ، فإن محمود هو الآخر بدأ حياته الأدبية شاعراً ولكنه من طراز جديد ، من غير وزن أو قافية . يحتفل بالانفظ ، ويعنى بفصاحته إلى جانب موسيقيته . وينسق أسلوبه ، ويضعه في المرتبة الأولى في انتلاقات تعبيرية ، وشطحات عاطفية ، ومواقف شعرورية خالصة .

(٢٤) (المسchor) العدد ١١١ - ٢١ يونيو ١٩٦٧ . ص ١

(٢٥) (الشباب) العدد ٢٧ - ٢ أغسطس ١٩١٩ . ص ٥

ويبدو أن محمود تيمور اقتني أثر أخيه في كل شيء : فيبدأ جانبه بكتابه نوع من الأسلوب الشعري لأن أخيه كان ينظم الشعر . ثم يكتب القصة القصيرة بعدما يحب لأخوه هذا الفن . فيحتذى حذوه ويسير على هديه .

ونلحظ أنه على الرغم من أن محمد تيمور « لم يكن بالمعنى الحرفي المهموم بل كان الشاب الضاحك اللاهى الذى لا تفارقinctة فمه » (٢١) شأن ذلك لم يجد مطلاً في قصائده التي كتبها . إن ثمة نزعة تشاؤمية سوداوية كانت تدفع به إلى الكتابة الشعرية . ويبدو هذا واضحاً من اختياره للعناوين التي وضعها على رأس قصائده مثل (الليل الصامت) و (الليل) و (الشاعر الغضبان) و (الشاعر والليل) و (الترجمة اليابانية فوق سدر الشاعر) . (النجم الأفل على قبر غادة) . كما أن ثمة احساساً غامضاً سيطر عليه زمناً ، بأنه سيلاقي حتفه ، يقول في قصيدة (الشاعر الغضبان) :

هيئوا لي في باطن الأرض قبرا	ودعوني أيام تحت التراب
فمن النور شقوتي وعدائي	في ظلام القبور راحة نفسى
فوق قلبي الملوء بالأوصاب	وادفنوا في التراب ديوان شعري

(٢٧)

وتسرى هذه النغمة الحزينة في كتابات محمد تيمور الأولى ، كما تهيمن على قطع محمود التترية التي تميزت بغلبة الخيال والرومانسية والاهتمام باللطف والأسلوب ، وشفافية اللغة ، والموضوعات التي تتصل بنفسه وانفعالاته لا أحد غيره ، متاثراً في ذلك كله ب أخيه .

ويمكننا بعدئذ أن نجيب عما طرحناه آنفاً من أسئلة ، فقد ظهرت محاولات محمود تيمور الأدبية ابتداءً من ١٩١٦ ، وهي محاولات أقرب ما تكون إلى الشعر منها إلى النثر القصصي . استعاضت عن أسلوب القصة القصيرة لغة شعرية شفافة ، ولعله في ذلك كان يضع نصب عينيه وهو يكتب تلك المقطوعات أنه لا يكتب قصة بالمعنى الدقيق المحدد لهذه الكلمة .

(١٦) (ويمض الروح) - محمد تيمور - ص ٢٢ - مطبعة الاعتماد . ط ١ - ١٩٢٢ .

(١٧) (المسفر) . العدد ٦٦ - ١ سبتمبر ١٩١٦ . ص ٥

إنما كان يكتب ذلك على سمة الشعر لدرجة أنه يعجب الآن حين يعاود قراءة هذه البدايات (٢٨) .

وهذه المحاولات الشعورية ، ستجد لها أثراً فيما بعد ، لسبب بسيط ، وهو أنها لبنة أولى لاستعداده على تطوير أسلوبه الذي سيستقيم فيما بعد استقامة واضحة . وهو حين يحاول إبراز أسلوب خاص به لن يعززه الاستعداد . ومستظر له هذه (المادة الخام) فلن تقف أمامه عقبة ما ، فتتعدد ، وينفرد أسلوبه ، ويتميز بنمط معين من أنماط الكتابة القصصية .

وثمة ملحوظ آخر ، وهو أن هذه الدفقة الشعورية ستجدها تظهر بين الفينة والأخرى في قصصه القصيرة ، فيتناول الموضع القصصي تناولاً شاعرياً من خلال ذاته ، واحساسه بالوجود والأشياء والناس من حوله .

ولا يعني هذا أن القصة القصيرة وجدت في تلك المحاولات ، أو أنه مزج الشعر بالقصص ، كما ينحو ذلك غير واحد من الدارسين ، أو أن هذه المحاولات تعد مرحلة من مراحل القصة القصيرة في تطورها عنده ، والتي يسمونها بالمرحلة الرومانسية . ولكن هي مرحلة شعورية ، مر بها الكاتب كغيره من الكتاب ، متاثراً في منهجه الشعوري بأخيه . ولم توجد حصائص من فن القصة القصيرة في كتابات هذه المرحلة ، بقدر ما توفرت فيها ملامح الشعر بتصوره وخيالاته وموسيقاه ، وتعبيره عن ذات الكاتب وخواجه نفسه .

(٢٨) مجلة (الآداب) البيرورية - العدد ٩ - سبتمبر ١٩٦٠ ص ١٠ - ١١

(٤) المطية ومظاهرها في القصة القصيرة عنده :

ويهجر محمود تيمور أسلوبه الشعري مع أول عمل ينتمي إلى الفن القصصي . ويحاول أن يكون موضوعياً في قصصه وكتاباته . حيث يوضح لنفسه فلسفة خاصة ، وينادى بدعوات جادة لا تناسبها هذه الرومانسية التي غرق فيها في أوليات حياته الفنية . فيتجه نحو البيئة المطية ويتخذها منبعاً يستمد منه مادة قصصه ، وهدفاً لا يبغى سواه . ومن ثم راح يستخدم الوسائل لتحقيق غايته . فكان صادقاً في التعبير عن مجتمعه ، وصريحاً في انتقاء عيوبه وعرضها عرضاً أديبياً . وكان صريحاً أيضاً بينه وبين نفسه في نقل ما يجري بالبيئة المطية من وقائع وأحداث وشخصيات وحوار ، منتقباً شخصه من عالم لا يبعد عن محيط البيئة الصردية في القرية والمدينة .

وإذا ما تأملنا الفترة الزمنية التي بدأت تظهر فيها محاولاتة الأولى في فن القصة القصيرة وجدنا أنه كتب القصة القصيرة فعلاً في أعقاب الثورة القومية . وفي الفترة التي انتقلت فيها القصة القصيرة من مرحلة كانت تعد فيها لهوا وعبثاً ، إلى أخرى تحدثت معها بوادر هذا الفن . ظهرت في عالم الأدب مجموعات ثلاثة هي مجموعات كل من عيسى عبيد وشحاته عبيد . ومن ناحية أخرى فإنها الفترة التي سادها شعور بكرامية الخيال ، وببعد اكتاب عن عالمه ، لأن المجتمع المتأثر بالثورة لم يعد يقبل مثل تلك الأوهام والخيالات التي كانت تقدم له ، بل أصبح يحترم الحقيقة ويذوق ما يصف له الواقع العاش المحس .

فكان طبيعياً لمن أن يساير تيمور هذا الاتجاه نحو الانتخاب من الواقع ، ووصف الحقيقة كما هي . ولا نجد في هذا الصدد إلا رأياً له نشره مع أول مجموعة تقصصية ، نلاحظ فيه أنه بدأ يكره الخيال ، كراهة عيسى وشحاته عبيد تماماً ، وأنه ينادي بالاتجاه صوب الحياة حتى تكون للقصص قيمة ويعم نفعها وتسرى فائدتها :

« كلما اقتربت القصة من الحياة كان نفعها أعظم ، وتأثيرها أشد ،

إذ أن المرأة لا يستفيد ولا يتاثر من الخيالات والأوهام بقدر ما يتاثر من الحقائق التي تحيطه والتي يعيش في جوها ، ويستطيع موضحا رأيه : « فواجع القصصي أن يوجه نفسه شطر (الحياة) دائمًا ، شطر ذلك الينبوع الذي يفيض بكل صنف من الأصناف ، الجميل والكريم ، العذب والمر ، العادل والقاسي ، الضاحك والباكي ، فيأخذ منه ما يريد . ويصفه قصصا طالية للقراء مرأة يرون فيها أنفسهم ويطّلعون فيها على خفايا الحوادث التي تقع بين ظهارانيهم » (٢٩) .

ويتأثر تيمور أيضًا بآدبه التي سبق إليها أخيه محمد ثيمور ، وتبعه فيها عيسى عبيد ، وهي دعوة استقلال الأدب المصري ، وضرورة ايجاد آداب مصرية ضميمة نابعة من البيئة المصرية . إلى جانب مناراته بالوحدة القومية بين أبناء مصر . ذلك أنا نجد لمحمد تيمور في أول يناير ١٩٢٠ مقالاً بعنوان (نهضة مستقبلنا) (٣٠) يقول فيه : « تستيقظ اليوم من سباتنا لتنضم أول أساس لحياة المستقبل الخالدة والمستقبل لام براق أمام أعيننا يكاد يعيينا بينما الماضى أسود حالك تنفر العيون منه . أمامنا الآمال والمطامع وخلفنا ذلك البناء المحطم الخرب الذى غشاه السكون الميت وسكنته الحياة الفاسدة . نترك اليوم ذلك الجسم الفانى لتنستقبل ولدينا الجديد ونمده بالحياة الصحيحة الخالية من شوائب الأرض . وما ذلك الوليد الجديد غير مصر الحديثة التى تمخطت بها عقولنا منذ حين » .

والمتابع لمقالات أخيه في هذه الآونة سيجد أن محمود لم يبعد عن الدائرة التي كانت تدور فيها آراء محمد تيمور ودعواته ، بعيد الثورة ، مبشرًا بمجتمع جديد خال من الأمراض ، ثائراً على كل قديم ينخر في عظامه للسسوس .

ويحمل محمود تيمور كذلك علم المصرية في يديه . وينادي الشباب جمِيعاً إلى التمسك بمصريةِتهم وقوميَّتهم . ويلفت نظر الكتاب إلى حاجة الأمة المصرية إلى أدب محلى مصبوغ بصبغة البيئة المصرية :

(٢٩) (الشيف جمعة وقصص أخرى) . محمود تيمور - ط ٢ - ١٩٢٧ المطبعة المسائية حـ ١٢ .

(٣٠) (السفور) - العدد ٩ من السنة الخامسة - أول يناير ١٩٢٠ . ص ١

« عار علينا ونحن في بدء نهضتنا أن لا يكون لنا أدب مصرى يتكلم بأساننا ويعبر عن أخلاقنا وعواطفنا ، ويصف عوائذنا وببيئتنا أصدق وصف . هذا الأسلوب في نظرى أهم شئ يجب أن تلتفت إليه ونعتبره مجهودنا الكبير في نهضتنا الجديدة لأن المرأة التي تتعكس عليها صورتنا الحقيقة . بل هو أكثر من ذلك . هو كل شئ، يمثلنا جسماً ونفساً وعواطفاً . هو نحن لا أقل ولا أكثر » (٢١) .

وكان كل «الأفكار الثورية والمحايم الجديدة» التي نبتت في مصر بعد الثورة القومية قد تبلورت لدى محمود تيمور ، فأخذ يدعو لها في آناء ورفق . مدعماً دعوته بذلك القصص المصرية القصيرة التي تمثل حيوانات مختلفة من تلك البيئات المصرية : الشعبية منها والوطنية والريفية . وهي البيئات التي عاش فيها تيمور وانتقل بين ربوعها . في درب سعادة وضاحية عين شمس ، وهي الحلمية . الحى الوطنى الذى كان يقطنه آنذاك ثلات من العلماء والموظفين وذوى الجاه . فضلاً عن الريف الذى كان يختلف إليه دائمًا في صحبة والده . فمثلت هذه الحيوانات المصرية الصميمية الينبوع الذي تروى منه تيمور ، فكانت مددًا له يستعينه فيما يكتب من أقاويله وما يرسم من مناظر وشخصيات ، محققاً بذلك دعوته إلى أدب مصرى معبر عن مصر بكل ظروفها وحاضرها . فقدم لنا نماذج من الناس على وجوههم وفي حركاتهم نلمح الطابع المصرى الأصيل . درسوا على أنهم مصرىون ، وعاشوا على الورق مصرىين .

ولما كانت نشأة القصة القصيرة عنده قد تحددت فيها أسماعيه بمراحله الانتقال التي مررت بها القصة القصيرة من الرومانسية المسرفة إلى الواقعية السائحة التي لم يكن يفهمها إلا أن تعرض (الحقيقة) والحقيقة وحدها ، دون تحويل فني أو اعمال فكر ، فانا نلاحظ أنه كان يعمل جهد استطاعته – معتمداً في ذلك على دقة ملاحظته – على رسم صورة أمينة للحقيقة التي كان يراها ، ثم يلجاً بعدها يكتب القصة إلى أحد أصدقائه من الرسامين ، فيطلب إليه رسم صورة دقيقة للشخصية أو الشخصيات التي يصورها ، ولعل ذلك كان

(٢١) (المشيخ جمعة) . محمود تيمور – ص ١٠ . ط ٢ المطبعة السعيدية ١٩٢٧ .

إيهاما منه بأن صريح وصادق ولا يكتب إلا الحقيقة المحلية الموجودة بالفعل بل انه يختار شخصه من عشيرهم وخالطهم وتأثر بهم ، ووعت حفظته ما كانت تلوكه المستفهم من شئ الأحاديث والأقوال . فهو يصدر قصته (الشیخ جمعة) يقوله : « أعرف الشیخ جمعة منذ كنت طفلاً صغيراً » (٢٢) وحيثما ينشر القصة ضمن أولى مجموعاته يقدم لها بتصريح مدى ما كان للشیخ جمعة من فضل عليه : « أحفظ لك في قلبي .. أيها الرائد في نومك الأبدى بهدو وطمأنينة كما كنت تعيش في الدنيا بهدو وطمأنينة أحسن الذكريات ما حييت وأقر بما كان لشخصيتك البارزة الممتازة على نفسى من الأثر القوى الذى أنتج لي أول عمل في حياة الأدب » (٢٣) .

وكما أن تيمور يعرف الشیخ جمعة معرفة حقيقة ، مما جعله يصوره بريشه تصویراً دقيقاً ، حتى ان من يقارن بين تصویره بالكلمات لشخصية الشیخ جمعة ، وبين تصویر حسين فوزى بالريشه ، ليجد مطابقة نامة تقرب صورة الرجل الشكلية الخارجية من ذهن القارئ وتصوره .

ولانه كذلك بالنسبة لكثير من شخصاته في هذه الفترة ، ينقلها عن الواقع نقلأ ، ويلتزم الدقة ، والحقيقة في هذا النقل . ويحاول أن تكون موضوعاته وشخصاته من عالمه هو ، الذى يعيش فيه ويتاثر به .

من ذلك أن الشیخ زکريا في قصته (أستاذ القرآن) (٢٤) ليس الا مدرساً لتيمور في مدرسته الابتدائية ، وأن زکى عبد المجيد التلميذ الصغير ، بكل صفاته وعلامات ثرائه وظهوره ، يمثل تمثيلاً يقرب من الواقع شخصية محمود تيمور في طفولته . بل ان الحادثة التي أوردها تيمور في القصة يبدوا من طريقة سرده لها ، وتعليقه عليها ، أنها لم تحدث إلا له ، ولم تمر الا به .

وهو في هذه القصة يعطينا صورة للتلميذ زکى عبد للمجيد ، وهو قاصد مدرسته ، وقد اشتري قلماً (أبنوس) ولم يدفع ثمنه كله . ثم يستطرد في

(٢٢) (السنور) العدد ٢٩٨ - ١٢ مايو ١٩٢٢ . من ٣ .

(٢٣) (الشیخ جمعة) - محمود تيمور - ط ٢ - ١٩٢٧ . من ١٨ .

(٢٤) (الشکاة) - الجزء الخامس - ١ مارس ١٩٢٣ . من ٣٨ .

وصف اليوم الادرسى الذى يبدأ بطاربور الصباح ، ودخول التلاميذ فصولهم ، وكانت أول حصة فى هذا اليوم للشيخ زكريا ، معلم القرآن . وكان الشيخ زكريا قد وعدهم بامتحان فى جزء (تبارك) . وأخذ الشيخ زكريا يسأل التلاميذ واحدا واحدا عن القراء الذى حفظه . ولما اقترب دور زكي عبد المجيد - وهو لم يحفظ - ظن أن الأستاذ سيضربه ضربا مبرحا ، بيد أن الأستاذ لم يفعل من ذلك شيئا . اذ لمح فى جيب الطفل قلمه الإبنوس هدأت ثورة غضبه وأنقلب على التلاميذ يوبخه ثم مد يده وتناول القلم بكل سكون وقال له :

- أقصد يا زكي ولا تعود الى مظلتها .. سامحتك اليوم فقط . (٣٥)

فجس التلاميذ وهو لا يصدق بنجاته ، ولكنه وجد ظلمه غير موجود فى حبيبه . ورأى الأستاذ ي Finchه باهتمام فناله من ذلك جزع شديد وحدث نسمة قائلة : « واه لقد فقدت القلم .. سببقيه الشيخ زكريا عنده الى الأبد كما أبقى مبرأة صديقى عزوز » .

ورجع الأستاذ الى محله وعاد الى عمله فنادى على التلاميذ الى أن انتهت الحصة ، فقام مشيا بالاجلال والاحترام . وما كاد يتوارى عن الانظار حتى طفق التلاميذ زكي يبكي بحرارة .. فإنه لم يدفع ثمن القلم بعد .

وعلى هذا النحو نجد قصته (بين عبد العزيز بك وعم مرجان) (٣٦) هي الأخرى مقتطفة من حياة تيمور وممثلة لطبقتين عايشهما وتأثر بكليهما ، وله وجهة نظر خاصة في التصرف مع أفرادهما . كما تعبر عن عطفه على الطبقات الكارهة في الأرض ، وعن سخطة على المتعاظمين والمعاليين .

وشخصية قصة (سيدنا) أناس راهم تيمور في بيته ، وخالطهم ، وسمع أحاديثهم ، وعرف الكثير عن ماضي حياتهم . فالفاراش رجل يبلغ من العمر الثامنة والأربعين . كان صبيا للعربي في بادئ الأمر ، ثم ارتفع نديريجيا إلى أن صار فراشا للقصر . طويل القامة ، أسمرا وجهه ، غليل شعر الشارب ، يلبس المقطان والطربوش ، ومعطفا لا يفارقها صيفا ولا شتا ،

(٣٥) المتصدر نفسه - ص ٤٠ .

(٣٦) (الممثل) . العدد ١٠ - ٥ يونيو ١٩٢٤ - ص ٩ .

و (الملوى) ذو لبدة طويلة ملتحفا بحرملة واسعة ، له ذقن رمادية وشارب مقصوص وملامح مجده (٢٧) .

وفي القرية ، أثناء زوراته إليها ، كان يجلس إلى أناس يتحدث إليهم ، ويسمع منهم الأخبار والفنادر ، فيعرف عن حياتهم الشيء الكثير ، واستفاد من هذه الزيارات في أدبه إلى حد كبير ، فقد نقل إلى الورق صوراً لشخصيات ريفية حقيقة كالشيخ سيد العبيط وغيره .

أما عن شخصه الذين كان يناظرهم من المدينة ، فانهم ينقسمون إلى قسمين . الأول : شخصيات شعبية تعيش في الأحياء الوطنية ، التي عاش فيها تيمور جزءاً من حياته . فقد ولد في درب سعادة ، وهو الحي الذي يقع بين الموسكى وباب الخلق من مدينة القاهرة . وهذا الحي ، أصيل في شعبيته ، يجمع أشخاصاً من الطوائف والفنانات ، وهو حاصل بالصناعة والتجار وأرباب الحرف من كل صنف ، وفيه تتواجد مختلف التقاليد والعادات والشخصيات التي تتبلور فيها شخصيتنا المصرية في المدينة . وقد اندمجت في هذا الحي من عهد الطفولة وجانبه من عهد الصبا ، أختلط باهله وألاعب أولاد الحارة ، وأعمال أصحاب الدكاكين المجاورة وأستمع إلى أحاديث الأهلين صباح مساء وتقع عيني على شخصيات وأحداث ، فيها العادي المألوف وفيها الطريف العجيب ، وفيها المضحكات والبكاءات ، (٢٨) .

وتيمور في رسمه لأناس هذه الفتاة كان يبدو عطفاً عليهم ، مستكتنها لما تنطوي عليه نفوسهم من مثل أخلاقية ، وفضائل . وربما كان يشعر بالفخر وهو يصور أبطالاً ينتهيون إلى البيئات الشعبية ، فنراه حيناً يناظرهم إلى الورق أكثر حماسة في تصويرهم ، لأنه كان يشعر أن هذه البيئة هي التي أنجبت الماكين والأبطال الذين تحملوا العبء الأكبر في الثورة القومية في سنة ١٩١٩ ، (٢٩) .

(٢٧) (التفيل) . العدد ٦ - ٢٤ أبريل ١٩٢٤ . ص ١٢ .

(٢٨) مجلة (الأدب) . العدد التاسع . سبتمبر ١٩٦٠ - السنة الثالثة . ص ١٠ .

(٢٩) (تطور الرواية العربية الحديثة في مصر) . دكتور عبد الحسن طه بدر - دار المعارف ١٩٦٢ - ص ٢٢٢ .

وفيما يتعلق بشخوص القسم الثاني ، فإنه كان ينتقيهم أيضاً من حياته الخاصة ومن بيئته الاستقرائية ، بما كانت تتمتع به من ثروات وقيم هابطة في كثير من الأحيان . وإذا ما استعرضنا أسماء شخصيات قصصه وجدنا أنهم جمِيعاً من هذه الطبقة الغنية . فهو يلخص بهم دائماً صفة (البكوية) . ويحرص على ذلك كثيراً . فمراد بك ، وكامل بك ، وفكري بك ، قد عرفهم تيمور معرفة حقيقية ، ونقل لنا صورتهم كل على حدة ، ببيئته وشكله ومنظمه للخارجي ، في (يحفظ بالبوستة) وهي أول قصة كتبها تيمور . . . ومن الطبيعي أن ينتقلها من تجارب أصدقائه ومن الأحداث التي قدر بها . وكذلك لطفي بك وعنك بك في (الجنون فنون) . . . وسلامة أندى وتوفيق بك في (هي الحياة) . . . ومنير بك المجنون بحب هدى ابنة عزمي أندى في (خطاب من منير بك) . . . ومحمد بك ناجع بطل قصة (المسائح) . . . وفريد كامل ليس إلا صديقاً لتيمور ، يكتب له رسالة مطرلة يحدثه فيها عن مملكة الموظفين وما حوت من رؤوس وأذناب واصفاً لها مناخها ولون سمائها وطبيعة أرضها .

وتناكد لدينا محبت لذكر الحقيقة كما هي في تلك القصص إذ نراه في ختام قصته (صديق التلميذ والموظف) يشير إلى أن الرسالة « صورة طبق الأصل » (٤٠) .

وهو يؤمن تبعاً لكتبه الحقيقة الموجدة بأن الحياة مليئة بصرف الخير والشر والفضيلة والرذيلة ، والسعادة والشقاء ، والمسؤول والتشاؤم ، والحزن والفرح . وكل هذا موجود فعلاً في الحياة اليومية الحقيقية التي يعيشها الناس ويحسونها . وقد تكون هذه العواطف متغيرة في نفس إنسان واحد ، ولكن تيموراً ككاتب حقائق في هذه المرحلة ، لم يكن يعني بشيء قدر عنایته بعرض الحقائق الحياتية كما هي دون نظر إليها : أشر هي أم خير ، مؤلمة ماضحة أم مشرقة يسودها البشر ؟ ! « من حقائق الحياة التي تجري تحت ستار الخفاء ما هو فاضح ومؤلم والكاتب القصصي الذي شعاره دائمًا وصف الحقائق كما هي يرى من واجبه عرض هذه الفضائح مهما كانت قاسية » (٤١) .

(٤٠) (الفجر) - العدد ٥١ - ٢١ ديسمبر ١٩٦٥ - ص ٣ .

(٤١) (الشیخ جمعة) - محمود تيمور - ص ٢٦ من مقدمةقصة (الاجرة) .

من هنا يلاحظ الدارس لقصص تيمور القصيرة في هذه الفترة أنه لم تسسيطر عليه فكرة معينة نحو تصوير الخير فقط أو تجسيد الشر وحده ، تصوير الخير ليتمثل به الناس ويحتذوه ، وتجسيد الشر ليبتعد عن ارتكابه الخلق ويحتقره . ولكنه حاول تصوير الحقيقة الموجدة . فكما يرسم لنا شخصية الشيخ جمعة ، الرجل الفيلسوف ، العامي باميته ، الخعم في خيالاته ، الذي يرى لنا في بساطة فطرية قصته ، وقصة سيدنا سليمان وما جرى له مع النسر الهرم الذي عاش ألف الف عام . فراه يقدم لنا شخصية أخرى ، ليست بهذه المتابة من الطيبة والسداجة . فالشيخ نعيم ، وثق فيه أهل القرية ، لما أظهر لهم من ورع وصلاح ، وأصبحوا يتزدون عليه كلما طلق أحدهم زوجته ثلاثا ، حتى يحل لهم الشيخ نعيم الزواج بها مرة ثانية ، وكان يطلب إلى كل زوج أن يختار محلًا يقوم بدور الزوج في الفترة التي يحددها . وكثيرا ما كانوا يختارونه هو لثقتهم فيه .. وشاع ذلك في القرى المجاورة . فلأخذ الرجال يتزدون عليه بزوجاتهم المطلقات ليحللن لهم بعد زواجهن به .. ولم يكن الشيخ نعيم يرفض أيًا من هذه الزوجات ، بينما احتار أمام ست الكل طلقة تهامي أفندي وهو من سكان البنادر ، فقد كانت جميلة ، جذابة ، ساحرة . فأعجب بها ، وأحبها ، ودر عليها مالا وخيرا . وتشبث بها وأصر فيما بينه وبين نفسه على عدم التفريط فيها .. وكان كلما أتى تهامي أفندي لأخذها تعل باسباب مختلفة . ثم أعلن في الناس أن التولى عز وجل أمره بان ينقد زوجة هذا الرجل منه ، ويعفيها من شره ، وهو لا يستطيع أن يعصى أمر مولاه .. وصدق الريفيون دعواه وآمنوا بفكرته وما ان أشار عليهم بطرق تهامي أفندي حتى طرحوه أرضًا « وعاد هو منتقلا كالديك الرومي ميمما صوب ذاره في جمع من أتباعه المخلصين تحفه المهابة ويفحيطه الجلال » (٤٢)

وهـ الشـيـخـ سـيـدـ العـبيـطـ ، (٤٣) عـلـىـ الرـغـمـ مـنـ أـنـ النـاسـ فـيـ القرـيـةـ أحـاطـهـ بـالـهـابـةـ وـخـلـعـوـاـ عـلـيـهـ صـفـةـ الـأـلـيـاءـ ، فـقـدـمـواـ لـهـ الـمـالـ وـالـقـوـاتـ زـلـقـيـ

(٤٢) (المجر) - العدد ٧٢ - ١ يوليه ١٩٢٦ - من ٣ القصة بعنوان (ضحايا المحل) .

(٤٣) (المجر) . العدد ٤٦ - ٦٥ - ابريل ١٩٢٦ .

ليرتتسوا لهم طريقاً إلى الجنة ، فإنه سرعان ما ينقلب وضعه ويتحول إلى شخصية أخرى مخالفة تماماً . تتصف الناس على وجوههم بلا سبب ، وتختطف كل ما تجده أمامها في الأسواق . وتختنق الدجاج والأوز وتطوّرها في الطريق العام في غير تهيب ولا وجع ، غير محترم مشاعر الفلاحين الذين أولوه مكاناً ساماً في قلوبهم .

ويقظة تيمور في وصفه لشخصوص البيئات الشعبية من ناحية ، والريفية من ناحية أخرى . ويتناول شخصيات سوية وأخرى شاذة غريبة . غير سوية في تصرفاتها . كما يتناول شخصيات تكمن في اعماقها بعض القيم . ويوضح أنها وإن كانت تعيش في بيئة فطرية ، تسيطر عليها ملابسات اقتصادية ضيّقة ، فإنها تتشبت بأهداب مثل عليا قد يندر وجودها في البيئة الاستقراطية التي يسلط عليها الأضواء كثيراً .

ونراه في تصويره للبيئة الاستقراطية في المدينة يركز على عيوب تلك الطبقة ويفسر أمراضها ويكشف عن مساوئها . ففي هذه الطبقة توجد مجالس الأهواء ، وينتشر الرياء والتزلف ، وتحتشد طبقة الأغنياء فيكون ذلك ذريعة لستر عيوبهم هم . وغير هذا كثير مما أجاد وصفه وتصوّره إجاده بالغة لم تكن متوفّرة لغيره من لم يندمج في مثل طبقته اندماجاً كلياً .

وهو حينما يقدم لنا هذه الطبقة الثرية إنما يبغى من وراء ذلك تبيان ذلك التباين الفاضح بينها وبين غيرها من الطبقات الشعبية والوطنية الأخرى ، واستثناء عدم التوافق الاجتماعي الذي ساد العلاقات الاجتماعية فترة ما في البيئة المصرية ، وربما ساد تقديمها لشخصوص هذه الطبقة الاستقراطية فرع من عدم الاشتغال عليها ، والكرامة لها ولما تمسك به من عادات وتقالييد . ويبدو ذلك واضحاً في تعريف سلامة أفندي أحد أبطال قصة (هي الحياة) . يقول : « مذهب في الحياة أن يستمتع بملذاتها المشروعة والمحرمة على حد سواء إلى آخر نقطة منها ، لذلك يأتي الفاحشة جهاراً وبلا حساب . . . أنهكته معيشة الفجور فأصبح وجهه كالوميء ينذر بموت عاجل . . . يدخل الغفلة على نفسه عند مقتضيات الأحوال فيجعل الأسود أبيض والأبيض

(٤٤) (المشيخ جمعة) . - محمود تيمور - ص ٩٨ .

أسود ليجلب السرور لنفسه » (٤٤) . وبطل (واسطة تعارف) شاب ثرى ، يتحايل دائمًا على تفويه من المدرسة ، لأنه يقضى ليته عابثًا متربدا على دور فهو والمجون . وتعطيه أحدي عشيقاته الراقصات بطاقة توصية لأحد أطباء العيون ، كى يكتب له شهادة مرضية يقدمها للمدرسة حتى يعفى من نسبة الغياب المقررة . ويتصادف أن يكون طبيب العيون - نجيب شافعى - دكتورا عاطلا كاد ينسى مهنته لعدم مزاولتها ، مكتفيا بما ورثه هو الآخر عن والده من ثروة أغنته عن اجتهد نفسه في صناعته . فيعطيه الشهادة ووعدا باللقاء مساء عند « سنية زاهر - معلمة البيانو الخصوصية - شارع الساحة - مصر » (٤٥) .

ومعظم أناس هذه الطبقة مصابون بداء العظمة القاتلة ، لامشتتهن في الحياة غير الزينة واللبس . . . يتعلقون بأوهام تافهة ، ويضيّعون وقتهم عبثا ، ولا قيمة لهم في دفع المجتمع وتطويره والنهوض به . . . وشفيع بكثير مثال لتثل هذه الفئة من العاطلين بالوراثة ، فهو في الثانية والعشرين « عليه مظاهر الاستقرارية المصرية والثروة . تلوح على محياه السذاجة والغطّاطع إلى الأبهة . له شارب مقتول دائمًا بالجوز ماتيك . ويوضع على أحدي عينيه النظارة الفردية ، المونوكل ، ورث ثروة لا باس بها » (٤٦) . جاعته برقة من (ف) تخبره أنها ستمر بميدان لازوغلى الساعة . . . ، فيكلف نفسه مشقة الانتقال من الاسكندرية حتى يصل في الموعد ، بل قبله بكثير ، ويعرق نفسه في الروائح العطرية ، وينتظر في الميدان طويلا ، يقتل شاربه ، ويصلح طربوشة ، ويمني نفسه أمنيات عذاب ، ثم تمر سيارة كلّم البصر ، فلم يبصر بداخلها الا شبحا كان يحرك منديلًا في يده ترحيبا به . فحرك هو أيضًا يده بمنديلة الحريرى ذى الرائحة المنعشة ، ثم غابت السيارة عن عينيه ، فوقف كالنصنم تكسو وجهه ابتسامة ساذجة صامتة . . . وهكذا لم يحظ منها سوى بنظرة واحدة كلفته الكثير . . . كل هذا ليبرر ثنا تيمور تفاهة تلك الطبقة ولا نفعيتها وضررها على المجتمع .

ومن بين صفات هذه الطبقة ، وما يعتمل في جوانبها ، وما تكتنفه بين حنایاتها من أسرار ، ثرى « صبابك » يستهدف لنفسه حياة الدعة والثراء

(٤٥) مجلة (المشكاة) - العدد ٢ - ١٥ يناير ١٩٢٢ - ص ٣٨ .

(٤٦) (المجر) - العدد ٣٦ - ٢٠ سبتمبر ١٩٢٥ - قصة (منتقل) ص ٣٢

والترف ، فيفرضى أن يقدم زوجته « تحيات » لن يريد بعشرة جنيهات عن الليلة الواحدة حتى ولو كان ذلك لأخلاص أصدقائه .

وهـ الست تودد » الذى ورثت ثروة كبيرة أربت على أربعين ألف جنيه ذهبا وورقا ، وتلائمة مدنان من أجور الأطيان ، تشتت فى التقتير على نفسها ، حتى انها تختلف فى كل شهر أسبوعا تمر على منازل صوحباتها الكريمتـ لتشبع نفسها بما حرمـ نفسها منه . ويأتـها عبد الرزاق متولـ قربـها ، ويبـين لها أن زوجـه حـامل ، وأنـه طـرد من عملـه . ثم يـطلب منها جـنيـها يـكـ عـسرـته وضـيقـه وازـمـته المـالـية ، فـلا تـعطيـه الا خـمسـة قـروـشـ وـتـطلـبـ اليـه كـتمـانـ اـسـرـ ، فـيلـقـى بـقطـعةـ النقـودـ عـلـىـ الـأـرـضـ وـيـتـركـهاـ سـاخـطاـ . ثم تـظـلـ تـبـحـثـ عـنـهاـ ماـ يـقـرـبـ مـنـ نـصـفـ سـاعـةـ بـجـهـ وـمـشـقةـ حتـىـ تـعـثـرـ عـلـيـهاـ فـتـرـجـعـهاـ إـلـىـ مـكـانـهاـ منـ الخـرـقـةـ الـبـاـيـةـ قـائـلـةـ بـغـضـبـ « يـرـفـضـ النـعـمـةـ . اللـهـ مـاـ يـكـسـبـ » .^(٤٧)

فـقيـمةـ الـإـنـسـانـ فـيـ هـذـهـ الطـبـقـةـ الـتـىـ يـجـيدـ تصـوـيرـهاـ تـيمـورـ تـنـدرـ بـالـدـلـ وـحـدهـ ، وـكـأنـهـ مـقـيـاسـ بـشـرـىـ عـنـهـ .

وتـيمـورـ هـنـاـ أـرـادـ أـنـ يـعـطـيـناـ صـورـةـ لـلـحـيـاةـ كـامـلـةـ ، الـحـيـاةـ الـمـصـرـيـةـ ، فـجـاءـ فـنـهـ مـرـأـةـ تـنـعـكـسـ عـلـيـهاـ صـورـةـ الطـبـقـاتـ الـتـىـ كـانـتـ مـوـجـودـةـ وـجـودـاـ حـقـيقـيـاـ فـيـ مـصـرـ ، كـمـاـ هـىـ ، مـنـ غـيرـ زـخـرـفـةـ أوـ تـجمـيلـ .

ويـفترـقـ تـيمـورـ عـنـ مـذـهـبـ (ـالـحـقـائـقـ)ـ الـذـىـ غـلـبـ عـلـىـ قـصـصـ الـفـتـرـةـ مـنـ ١٩١٩ـ ـ ١٩٢٢ـ فـيـ شـئـ بـسيـطـ ، هـوـ أـنـهـ لـمـ يـحـفـلـ بـالـتـحلـيلـ اـحتـقالـ عـيـسىـ وـشـحـاتـهـ عـيـدـ لـهـ . وـلـمـ يـجـعـلـ الـقـصـيـرـةـ مـيـداـنـاـ لـتـطـبـيقـ نـظـريـاتـ عـلـمـ الـذـفـنـ وـالـفـلـسـفـةـ ، وـمـاـ اـذـاـ كـانـاـ قـدـ عـنـيـاـ بـالـأـحـدـاثـ الـيـوـمـيـةـ الـمـاشـةـ ، وـحاـلـاـ تسـجـيلـ بـعـضـ الـأـحـدـاثـ الـمـعاـصـرـ ، فـانـهـ وـجـهـ اـهـتمـامـهـ نـحـوـ التـخـصـيـةـ .. اـىـ أـنـهـ كـانـ يـهـتمـ بـالـتـشـخـيـصـ أـكـثـرـ مـنـ اـهـتمـامـهـ بـالـعـنـاصـرـ الـقـصـصـيـةـ الـفـنـيـةـ الـأـخـرىـ ، كـالـحـادـثـ . وـهـوـ يـجـعـلـ الـأـحـدـاثـ دـائـمـاـ تـابـعـةـ لـلـتـشـخـيـصـاتـ اوـ مـنـاسـبـةـ لـهـاـ .

وـثـمـ ظـاهـرـةـ نـجـدـ تـيمـورـاـ يـتـمـيزـ بـهـاـ دـونـ غـيرـهـ مـنـ كـتـابـ الـقـصـيـرـةـ الـرـوـادـ ، فـهـوـ فـيـ تـنـاوـلـهـ لـلـشـخـصـ الشـواـذـ ، وـالـأـشـقـيـاءـ ، وـالـذـينـ يـنـتـمـونـ إـلـىـ

(٤٧) مجلـةـ (ـالـتـشـيـلـ)ـ . العـدـدـ ٤ـ . ١٠ـ أـبـرـيلـ ١٩٢٤ـ . صـ ١١ـ قـصـةـ (ـ الـستـ تـودـدـ)ـ .

طبقات دنيا ، أو يرتكبون آثاما وجرائم ، إنما يعالجهم معالجة العطوف عليهم ، الشفوق على ما طرأ على حياتهم وتصرفاتهم وأفعالهم من ظروف خارجة عن ارادتهم ، فجعلتهم يسلكون سبلًا غير سوية .

فإن عاطفة الخير دون عاطفة الشر ، هي الغالبة على قصصه التصويرية في هذه المرحلة . وقد يعود هذا إلى أنه لا يرى الحياة إلا من جانب واحد : هو جانب الخير ، وبنظرية ثابتة هي الاطمئنان . . وإن كان هذا التحيز لا يمنعه من تصوير كل الحيوانات التي عاشها ، والأشخاص الذين خالطهم ، والنفسيات التي لاحظها ، والتجارب التي أحسها . سواء في ذلك الخيرة منها وغير الخيرة . التصويرية والاتهمة . التي توصف بالفضيلة والتي لا توصف بها . . فإنه يتناول تقديم شخصه على تباين اتجاهاتها وأمنياتها وأحوالها تناولاً رفيقاً لينا رقيقاً .

ويصور لنا هذا من بعض الوجوه ما طبعت عليه نفسه ، وما كان يسكن إليه تفكيره الذي هدأه إلى مواساة الضعف البشري الذي يصيب بعض الناس وربما الإنسان بصفه عامة : « لا أقصو على ضعيف مال به الحظ ، ولا أمال إلى قوياً دانت له الفطبة ولعلى كنت أجنح إلى لون من المواساة للضعف البشري كما أجنح إلى التهويين والإزدراء بالتطاول والعنف والخيال » (٤٨) .

وقد تدفعه عاطفته الخيرة هذه إلى التستر أحياناً وعدم مجاهرته بالحقيقة خلافاً لما تعودناه عنده ، فيلجأ إلى الإشارة إليها ، والتلميح من طريق خفي وبلا تعليق من قلمه . كما في اقصوصة (جحيم امرأة) . فإنه بدلاً من أن يصارحنا بحقيقة الخواجة نعوم و موقفه من خيانة زوجته ، نراه يلجا إلى التلميح والإيعاز ، عندما ناوله عبد السميم مبلغ ثلاثين جنيهاً بحجة أنها ثمن لاسمهم شركة يريد أن يؤسسها . مع أن فطنة القارئ تكاد ترشده إلى أن هذا المبلغ لم يك الا ثمناً لثلاثين ليلة قضتها العاشق في أحضان الزوجة العاشرة . . بل انه ما يكاد مرة يصور الشر بما يشبه المصدق والأمانة حتى يندم على الذنب الذي اقترفه فيرجع عنه اذا استطاع . ومثال ذلك تقصتا (واسطة تعارف) و (سيدتنا) اللتين نالهما كثير من التهذيب حينما صدرتا

(٤٨) مجلة (الآداب) ال بيروتية - العدد ٩ سبتمبر ١٩٦٠ - ص ١١ - ١٢

من جديد في (الوثبة الأولى) بعنوان (الله يرحمه) و (سبب تعارف) « وقد برئنا من مظاهر الشر التي كانت تبدو على شخصهما والتي كانت حادة بعض الحدة » (٤٩) ٠

فالسلمة السيطرة على تفكيره وعاظته تلمع فيها حباً للخير وتجنبها للأذى والعنف ٠ وهو في نفسه الواidence أبعد الناس عن امتلاك العواطف العنيفة كالبغضاء ، والميل إلى الرذيلة والشر ٠ ٠ ويحاول في كثير من الأحيان أن يظهر أبطاله وعلى ملامحهم سيماء الفضائل التي يحبها هو ٠ وقد يدفعه ايثاره للفضيلة وتجنبه للرذيلة ، في بعض قصص هذه المرحلة إلى الأشادة بالهدف الذي يسعى إلى تحقيقه من وراء قصته ٠ ودائماً يكون هدفه من القصة اجتماعياً ، قد يعلمه بسفور أما في كلمة تمهدية قبل البدء في سرد قصته ، وأما في الجملة الختامية منها ، وقد لا يعلمه ويترك ذلك لفطنة القارئ ٠ ففي قصة (الأسطى شحاته يطالب بأجرته) تجده يصف المجهود المضنى الذي بذله شحاته في سبيل الحصول على أجوره من أقبال هامن ٠ لكنه يخضع أخيراً لاغراء المرأة ويتناهى أجوره نظير لذة وقتنية في لحظة من النوبة والتعة الحسية يقضيها مع المرأة ٠ ٠ ويختتم تيمور القصة بقوله : « وجاء جمال بن أقبال الذي يبلغ من العمر السابعة ونظر من ثقب باب حجرة النوم ثم أرقد ضاحكا ٠ وقابل أم لبيبة في طريقة وهو راجع فادنى رأسها من رأسه وجعل يسر إليها بلهجة صبيانية سر ما شاهده داخل الغرفة ٠ ٠ سر تنازل الأسطى شحاته عن دينه بهذه الوسيلة السهلة الجميلة » (٥٠) ٠ وفي (مشروع كناف أفندي) ٠ الرجل الذي كان يسعى إلى جمع كلمة المسلمين في اتحاد يضم لواهم ، وشقق بمشروعه يجمع له النقود ، ويحاضر في الطلاب ، ويجبوب أقطار العالم الإسلامي متناسياً زوجته انشابة وابنه من زوجته الأولى الذي أهمله أهملاماً تماماً، أدى به إلى أن يغفل تعليم الابن وتهذيبه، وإذا به يعود من أحدى جولاتة ، فلا يجد زوجته ولا ابنه ، ويفاجأاً بأن زوجته

(٤٩) (محمود تيمور - رائد القصة العربية) نزهة الحكم - من ٤١ ٠

(٥٠) (المجر) ٠ العدد ٥ - ١٠ فبراير ١٩٣٥ ٠ الأسطى شحاته يطلب بأجرته ، محمود تيمور موباسان المصري ٠ ص ٢ ٠

هربت بغواية ابنه إلى حيث لا يعلم أحد ، وأخذًا معهما كل ما جمعه من
نقد للمشروع .

ويريد تيمور من وراء قصته أن يقول صراحة : إن من عجز عن إدارة
بيته لا يستحق منااحترام ، ويجب الا نثق به ونقيمه وصياغة علينا . . . وهر
لا يخفى هدفه هذا ، فانا نقرأ له في مطلع القصة قوله : « الشخص الذي
لا يهب لعائالتة شطرًا هاما من غنايتها ، الذي لا يمنحها اهتمامه والاحترامه ،
الذى يترفع عن بذل وقته ومجهوده فى سبيلها ، تضىء عليه الحياة بما يبتغيه
من عمل شريف وراحة نفسية . . . ولا يكتفى بهذه الكلمة التمهيدية بل انما
في خاتمة القصة يعلن رأى الصحافة فى مشروع كفافى أندى ، وبطبيعة
ال الحال ، فان رأى الصحافة هذا ليس الا رأى تيمور ذاته : « فكيف نثق بعد
اليوم بهن عجز عن ادارة نفسه وعائالتة فنهبه أموالنا ونقيمه وصياغة ولينا
على طلبة سيعهد اليهم القيام بعمل جليل » (٥١) .

ومنل هذا التصريح باللغزى الاجتماعى من القصة يتجلى في (الجنون
الجنون) وهى قصة يصور فيها تيمور كعادته شاباً أضعاف ثروته ، وهام في
الشوارع والطرق مصاباً بجنون الفداء والتلحين مع قبح صوته، ومتعلقاً بزملاً
لهوه من الآثرياء ، في حين أنهما لا يبالون به ، فعمل في مصلحة البريد باجر
صئيل يكاد يكفيه هو وزوجته وأولاده الاربعة . ويحدث أن يقل صاحب
البيت بباب الطابق الذى يقطنه نصرى ويأخذ المفتاح . وفي الداخن الزوجة
والأولاد الذين لم ينحووا الطعام لأربع وعشرين ساعة ، وأبرهم لا يتنقل
من قهوة إلى أخرى ، حتى ينتهي به المطاف إلى البيت في الشارع . . . وحينما
يصبح الصباح يذهب إلى صديقه لطافى بك يستعطفه في أن يمنحه جنيهين ،
وفي طريقه إلى المنزل يرى فتاة في عربة ، ففيظنها خليلة له سابقة ، ويرحب
بها ، ثم يركب إلى جوارها ويقضى اليوم معها . . . وهذا في النهاية يعني
تيمور قائلاً : « وأمضى نصرى اليوم جميعه مع رفيقته ، وصرف آخر مليم
عنه عليها ، وقد نسى أو تناسى دفعه واحدة زوجته وأطفاله الاربعة الذين
يتضورون جوعاً ومولوده الجديد الذى لا يجد ما يرتديه من الملابس » (٥٢) .

(٥١) (الشيخ جمعة) . محمود تيمور - من ١٣٨ ، ص ١٤٩ .

(٥٢) (الفجر) . العدد ٩ - ١٣ مارس ١٩٢٥ - ص ٢ .

وكانى بتيمور فى هذه المرحلة كان يبغى صلاح المجتمع مما فيه من شواذ وأمراض وقد تفنن فتنش على الناس بعض أفكاره ومثله فى ثانياً مقصصه المطحية التي تحمل أوصافاً صادقة عن بيته ، وتكشف للقارئ الحقائق . وتهىء له جواً صالحًا من الأفكار والعادات .

وإذا ما وضعنا أمامنا تلك القضية التي كان يخلص لها محمود تيمور في بدء حياته الفنية متربصاً فيها خطأ أخيه ، ومتسبباً فيها أيضاً بروح الثورة القومية ، وهي محارلة لاجاد أدب مصرى محلى ، فإنه سيتصفح لنا شئ عام عند النظر إلى فنية القصة القصيرة عنده في هذه المرحلة . حيث اتسم أدبه التصصى بالصيغة المطحية الواضحة المفرقة في الوضوح . . . ويبعدونه كان حريصاً على تلك الصيغة التي تبرز أظهر السمات والمعلمات في المجتمع المصرى متلمساً كلّ ما يعينه على بلوغ تلك الغاية من نحو اختيار الأسماء المصرية الشائعة ، والأماكن المصرية المتعارفة ، وما يدور في الحياة المصرية من طرائف العادات والتقاليد والأوضاع » (٥٢) .

وهذه الغاية أيضاً كانت تلح عليه في أن يكون صريحاً صادقاً في نقل الحقيقة . وحتى يقرب الصورة المطحية كان يعني بالرصيف الحسى إلى أبعد حد ممكن . . . فهو يبدأ قصته على الأكثر بخلق نوع خاص من الجو المصري يهيمن فيه التصوير الحسى الخارجي ، لأن ما يعنيه هو أن يضع أبطاله في مكانهم الذي خلقوا له . لذا فإنه يقدم لنا صورة البطل الذى ستدور حوله القصة ، فى ثبوسها ، وحركاته ، وقسماته ، وأسلوب عيشه . ثم يتصل علينا حكايتها . . . فهو قبل أن يعرض لنا أفكار الشيخ جمعة ، وطريف خرافاته ، يقدمه لنا جسداً حياً . فقد مرّت السنوات الطوال وتغير كل شيء على الأرض إلا الشيخ جمعة ، فهو الرجل ذو العمامة الحمراء ، والجلباب ذو الأكمام الواسعة والابتسامة العذبة ، والرأس المنحنى قليلاً إلى الأمام ، هو ذو العينين البراقتين ، والأنفُ لفليط ، واللحية الرمادية الكثة الشعر والجبهة المقوسة بالتجاعيد العديدة .

وفكرى بك شاب قصير القامة معتلى ، الجسم لونه أسمر مشرب

(٥٢) (مجلة الأدب) عدد ٩ - سبتمبر ١٩٧٠ - ص ١٠ .

مالحمرة له عينان صغيرتان براقتان يرمق بهما السيدات خفية وعلانية (٥٤) . والفراس (٥٥) طويل للقامة ، أسمر الوجه ، قليل شعر الشارب ، يلبس اتفقطان والطربوش ، ومعطفا لا يفارقه صيفا ولا شتاء . و « الملوى » ذو لبدة طويلة ، ملتحف بحرملة واسعة ، لونها أصفر داكن ، له ذقن رمادية مستديرة ، وشارب مقصوص وملامح مجعدة .

وقليلًا ما نجده يخل في قصة من قصص هذه الفترة بالتحليل النفسي ، أو التعمق في داخل الشخصية . بل معظم قصصه تصور الشخصية من الخارج . بذريها وملامحها وقسماتها ، وتاريخ حياتها أيضًا . وكل الصفات التي يسبغها على شخصه صفات حسية ، تجعل القصة أقرب إلى الصورة الوصفية ، فهي لا تقوم على حادثة ، وتخلي كذلك من الحركة الداخلية ، والصراع الدرامي ، وكأنها حكاية بسيطة ساذجة .

ولقد تبين ذلك معاصروه ، حتى انهم عدوا مجموعة (الشیخ جمعة) اثر ظهورها (مجموعة من الصور) ، ويقول في ذلك الدكتور حسين فوزي : « الكتاب في ذاته مجموعة من الصور لجا فيها المؤلف الى طريقتين : الأولى طريقة التصوير المباشر ، والثانية طريقة القصص . وعلى ذلك يمكن أن نضع تحت عنوان (الصور) هذه المقطوعات ، الشیخ جمعة - السنت تعدد - هي الحياة - السائح . كما نضع تحت عنوان (القصص) المقطوعات الباقيه » (٥٦) .

كان محمود تيمور مؤلما بالتشخيص في أوليات قصصه القصيرة مما جعله يعني برسم الشخصية والإجادة فيها لاجادة عالية . وهو ذو قدرة عظيمة في رسمنها . وتصوير النماذج التي يكثر أشباهها في الحياة . . . وربما أنته هذه القدرة مما كان يتمتع به من قوة ملاحظة لما يدور حوله ، ومن أنه كان يختلف بين الريف والمدينة ، فاتسع بذلك ميدان ملاحظته ، حتى شمل الحياة الإنسانية في القرية والمدينة . ولكن مع ذلك لم يكن يتخير مثلا على جماعة أو طبقة

(٥٤) مجلة الشباب - ١٢ مايو ١٩٢٠ - ص ٥ قصة (يحفظ بالبيوستة) .

(٥٥) (الشیخ جمعة) . محمود تيمور - أقصوصة (سیدنا) . ص ٣٩ - ٤٠ .

(٥٦) (المقرن) - العدد ١٧ - ٨ مايو ١٩٢٥ . (كتاب جديد وأدب جديد) لدكتور حسين فوزي . ص ١ .

أو مهنة ، ولم يكن يعني بالشخصية أيا كانت وإنما كان ينتخب شخصيات عجيبة شاذة أو غير سوية « ومع أنه كان دقيق الملاحظة قادرا على أن يستوعب الصور المشاهد بتفاصيلها ، إلا أنه كان يقف منها موقف الآلة الفوتografية ، يرصدها ثم يمسكها من الخارج .. وهو لا ينتخب أية صورة أو أي مشهد ، وإنما ينتخب ما يلفته بغرابته وعدم استواه وشذوذه أكثر من غيره ، ولذلك فنحن نرى معظم أقصاصيه عبارة عن شخصيات غير سوية » (٥٧) .

ومثل هذا الاحتفال بالشخصية ، وبرسمها من الخارج ، تخيل لنا أن تيمورا كان في هذه المرحلة يكاد لا يكتب قصة إلا متأثرا بمثال حدى عنه أو مر بد في الطريق . فهو يبدأ بهذا المثال يضعه أمام القارئ ثم يترك له حرية الحياة وفقا للصورة التي رسمها عنه .

وقد يرجع بعض النقاد اهتمامه بتصوير الأشخاص أو وصف الأحوال المعينة إلى ميل للتحليل قبل كل شيء . فهذا الاتجاه عندم يتخونه دليلا على ميله للمدرسة التحليلية (٥٨) . والواقع أن الميل للتحليل النفسي ، واستبطان الشخصية سيتضح فيما بعد ، ولا يمكن أن نتعجل وندعى هذا الاتجاه من الآن . إذ الواضح جدا أنه لا يهتم إلا بالشخصية وبوصفها وصفها حسيا ، أو كما يسميه أحد النقاد « مرحلة الملاحظة الخارجية » (٥٩) . ويدل على هذا أنه يختار عناوين قصصه أسماء شخصيات أو صفات (الشيخ جمعة - الشيخ عفان الله - الحاج شلبي - سيد العبيط - حسن أمما - المست تردد - الأسطي شحاته - كفافي أفندي - أبو درش - حالة سلام باشا - الشيخ نعيم - سليم أفندي الطالب الأديب - الكسيح - خطاب من منير بك - أبو عنان) .

ولم يكن محمود تيمور يكتفى بالاسهام في وصف الشخصية الرئيسية

(٥٧) (فن القصة القصيرة في أدبنا الحديث) . دكتور عبد الحميد يوسف - دار المعرفة - ص ٤٨ .

(٥٨) (محمود تيمور رائد القصة العربية) . نزهة الحكم - ص ٤٩ ، ومقمة (الحاج شلبي) . للدكتور أ. شاده المستشرق الألماني - ص ٧ .

(٥٩) (المسرح) . دكتور محمد متاور - دار المعارف ١٩٥٩ . ص ١٢٠ .

فحسب ، بل انه كان أحياناً يسبب في وصف شخصيات ثانوية لا تمت بصلة الى تطور الحدث نحو الذروة . ونحس أنها متحمة على القصة بلا مبرر . ففي قصة (صديقى التلميذ والموظف) يصف محمد أغا باائع السطب واليفاشة واللحوم والبسطرة ، ويبيسه في القصة دسا « وفي هذه اللحظة يفتح الباب ويدخل رجل طويل القامة ، عريض الأكتاف ، يتمتنق بفوطة بدضاء نظيفة على ملابسه الأفرنجية ويتعمم على طربوشة . له شوارب غليظة وحواجب مهدلة على عينيه . يظهر من مجلل هيئته أنه من أصل مغولى شركسى . يدخل الرجل بكل أدب واحتشام ويبدا يحب الجميع تحياه الجميلة . فيلقىت إليه عبد الغنى ويعتدى على كرسيه ثم يبدأ الحديث مع الرجل باللغة التركية التي تعلماها منذ الصغر بصوت غليظ خشن » (١٠) .

وهو لا يقحم شخصيات ثانوية تتخلل سرد للقصة فقط ، بل أحياناً يتدخل هو نفسه ، ويتحدث عن ذاته وعلاقاته بالناس وشخصوص القصة . ويسرد تفاصيل حياته وموضوعات تتعلق بشخصه ، لا قيمة لها بتطور الشخصية الرئيسية أو الحدث الأساسي في القصة . مثل ذلك ما نجد في قصته (الشيخ سيد العبيط) المنشورة في (النجر) حيث يقول في ثنایا السرد : « كان والدى مزمعا الاقامة في الضيعة هذه الدفعه شهراً من الزمان لأن المزروعات كانت في احتياج الى مراقبته وعنايته . فزودت نفسى ببعض الروايات القصصية وأجزاء ، ألف ليلة وليلة لألهو بمطالعتها . وأوصيت عم خضر البستانى ليذهب الى سوق (الجمعة) الذى يقام كل أسبوع مرة ليشتري لى عنزة صغيرة أرببها مدة اقامتى ثم أضمها الى قطيع الغنم الموجود بالأضيعة عند رحيلي . وكنت أميل لصيد الأسماك فطلبت من صديقى البستانى نفسه أن يجهز لي معدات الصيد فصدع للأمر وجاءنى في اليوم التالى بعصا طويلة من الغاب ربط في طرفها حبل السفاره . ثم قدم لي كرة صغيرة من الطين أخبرنى أن بها عددا من الديدان يكفى لصيد يومين متواليين فسررت من ذلك سروراً عظيماً وذهبت معه الى الترعة واخترنا مكاناً صالحاً للجلوس ، اقتطع عم خضر حشائشه الشائكة ثم مهد المقاطعة وغطاها بالقش النظيف » (١١) .

(١٠) («النجر») - العدد ٥١ - ٢١ ديسمبر ١٩٢٥ - ص ٢ .

(١١) («النجر») - العدد ٦٤/٦٣ - ١١ أبريل ١٩٢٦ - ص ٥ .

ويطول ذكره لتفاصيل وجزئيات تتعلق بحياته وطفولته ، واستقدامه معه كرمه القديم التي كان يخرج بها إلى الجن حيث أعد ناظر الزراعة قطعة لائحة باللعبة ، ورفاقه في اللعب ، إلى غير هذا كلها مما لا علاقة له بالشيخ سيد العبيط ، وبالحدث الرئيسي في القصة . وهو تحول الشيخ سيد في حياته من الهدوء والدعة إلى ما يشبه الجنون والخيال .

وأدّى به هذا إلى أن تطول قصصه القصيرة من ناحية الحجم ، حيث يمتد عرضه للشخصيات والجزئيات في حرية تهيئة له النجاح في الرواية ، مما لا يتنقق وطبيعة القصة القصيرة . ونجد له في هذه الفترة ، وفي بدايتها على وجه التحديد تصاصاً ينشرها مسلسلة ، ذات طابع روائي خالص (١٢) .

ويستخدم محمود تيمور في عرضه للقصة طريقة السرد المباشر ، أو الطريقة الملحمية التي يكون الكاتب فيها « مؤرخاً يسرد من الخارج » (١٣) . ويبدو ذلك كثيراً في قصصه ، حتى أنه في بعضها يقدم الشخصية بطريقة مقربة كمن يملأ حقائق معينة ثانية في الخارج . فهو يبدأ قصته (أنت تزداد) هكذا : « أقدم إليك أيها القارئ العزيز المستTodd ، السيدة الغنية البدينية الجسم ذات النظارة المعدنية ، من تمضي أغلب وقتها على وسادة مربعة قذرة في بيوه كبير رطب وبجوارها المنخفضة ترمي فيها أعقاب اللفائض . أقدم إليك أكثر الأدميين بخلا ودمامة ، من تحمل وجهها غليظاً مشوهاً » (١٤) . وبهذا النمط التقريري يخاطب القارئ في قصة (ضحايا المحل) قائلاً :

(١٢) انظر في ذلك (الفجر) حيث نشر قصة (أب .. وابن) مسلسلة في الأعداد ١٩ ، ٢١ ، ٢٢ ، في ١٢ يونيو ١٩٢٥ . وكذلك قصته (المخطفة أخيراً) في الأعداد ٢٨ ، ٢١ ، و (المشيخ سيد العبيط) في الأعداد ٦٣ - ٦٤ - ٦٥ وكذلك قصته (مذكرات أرتست) في أعداد السنة الثانية ١٩٢٦ ، وهي « التي نشرت فيما بعد بعنوان (أبو على عامل ارتست) ثم أعيد صياغتها وبعض حوارها وظهرت باسم (أبو على المفان) .

(١٣) (الأدب وفيه) . دكتور عز الدين السماعيـل - دار الفكر العربي - ص ١٦٢ .

(١٤) (المشيخ جستة) . محمود تيمور - ط ٢ - ١٩٢٧ - ص ٦٢ .

• لا تظن أيها القارئ، أن الاهتمام في الدين هو الذي أوصل الزاوية إلى هذه
الحالة المتأخرة • كلا ولكن الفقر ، (٤٥) •

ويكتب تيمور بعضاً من قصصه القصار على لسان المتكلم ، حيث يجعل
من نفسه وأحد شخصيات القصة شخصية واحدة ، كما يفعل في (الشیخ سید
البیط) و (خلف المستار) التي يبدؤها بدءاً ذاتياً ، « لى صدیق یدعی :
عبد الهادی • عرفته منذ الصغر أيام كان جارنا في (المطربة) كنا نتزاور
للعب والمذاكرة ، وكنا نركب القطار سوياً إلى العاصمة في الذهاب إلى المدرسة
والآياب منها » ، (٤٦) •

وفيمما يتعلق بمشكلة اللغة التصصصية نلاحظ أن محمود تيمور فطن
لصعوبة هذه الأداة في الاستعمال التصصي ، منذ بدأ ينشر قصصه على الناس
في مجموعات ، ولضرورة القطع برأي بالنسبة للغة الحوار والسرد ، لأن اللغة
هي عماد العمل التصصي ، وهي وسيلة الكاتب في التعبير عن احساسه من
ناحية ، وشعور شخص قصصه من ناحية أخرى ٠٠ وكنا نلاحظ أن كتاب
القصة القصيرة من أعضاء المدرسة الحديثة يكتبون حوار قصصهم باللغة
العامية المعبرة عن الشخصية، فينهم حوارها عن طبقتها وجنسها وأفق تفكيرها ٠
وقليلاً ما كنا نجد كتاباً يلتزم الفصحى في حواره اللهم الا عند محمود طاهر
لاشين في الطور الناضج والأخير من حياته الفنية ٠

بينما محمود تيمور ذهب هذا المذهب ، ونحوه ما يسمى بواقعية اللغة ،
 واستعمل اللغة العامية في الحوار بين الأشخاص، وغلب عليه هذا الاتجاه فترة من
الزمن . حتى اذا ما بدأ يعيد نشر مجموعة (الشیخ جمعة) وجدها يقف من
هذه القضية موقفاً آخر ٠

ويختلف الأمر هنا عنه عند محمود طاهر لاشين ، الذي بدأ حواره
فصيحاً ثم عاد إلى العامية ، ثم أخيراً عاد إلى الحوار الفصيح في روايته
وقصصه القصيرة الأخيرة . بينما محمود تيمور كتب الحوار عامياً بارديء
ذى بدء واعترف في مقدمة الطبعة الأولى لمجموعة (الشیخ جمعة) بأنه يرى

(٤٥) (المجر) • العدد ٧٣ - ١ يولیہ ١٩٢٦ • ص ٢ •

(٤٦) (اللجاج شلبی) - محمود تيمور • ص ٩٢ •

أن يستعمل الكاتب التصصى الحوار العامى طبقاً للمذهب الواقعى الذى يقدم لنا الحقائق الموجودة فعلاً ، والذى يحدثنا عن أمور وأفعال وأقوال حدثت وتحدث . وقعت وتنقى أمام أعيننا لا عن أمور خيالية ليست إلا في مخيلة الكاتب وحده .

ثم نراه في بعض قصصه يخلط في حواره بين الفصحى والعامية . وبعد ذلك ينتهى إلى رأى قاطع فيها .. ومن ثم نجده يتناول القصص التي كتب الحوار فيها بالعامية ، ويأخذ في تحويله عربياً سهل النطق قريباً من المصطلح تربيباً من العامى (١٧) .. والواقع أن تيمور في حواره العامى كان يكتب الألفاظ كما ينطقها العامة في حياتهم اليومية تماماً . وربما كان يجد صعوبة في نقلها بحذافيرها ، نظراً لأنه لم تتح له معاشرة الطبقات الدنيا آنذاك أبداً ، اللهم إلا في تلك الزورات التي كان يختلف فيها إلى الضيعة أو إلى بعض الأحياء الشعبية في لدبنة .. ومع ذلك فإننا نعجب كيف استطاع صياغة الأساليب العامية ، والألفاظ الشعبية ، كما هي دون ما تحريف .

يقول عبد الغنى أفندي لرفيقه زاهى ، محدثاً إياه عن ليلة قضائها مع الله والعبث ، ثم عن زوجته وما أعدت له من طعام في بساطة وشعبية :
ـ اسكت شربت أمبارح خمسة وسكنى وأربعة كونياك واثنين كوكتيل وبعدين رحت (الدانس) .. الجديد .. كانت ليلة صحيح !!

ـ من مدة كام يوم طبخت لنا السست بتاعتها صحنين ملوخية بفراخ ..
لكن أحلف لك بالله العظيم يا زاهى إنك لو كنت دققها لكنت أكلت صوابعك وراها من غير ما تحس .

ف يريد زاهى قائلاً :

ـ طيب اعمل معروف يا بيه بس با .. لحسن لسه ما فطرتش (١٨) .

(١٧) ولما يدل على تحول تعمد في استخدامه للغة الحوار ، أنه تناول التصصى التي كان قد أذاعها ونشرها على الناس في أسلوب عامي شائع ، وأعاد صياغتها عربية فصيحة . مثال ذلك قصته الطويلة (أبو علي عامل رئست) فقد أعيدت بعنوان (أبو على الفنان) .

(١٨) (المجر) - العدد ٥١ - ٢١ ديسمبر ١٩٢٥ . قصته (صديق التسيد والوظف) ص ٣ .

وفي (الشيخ سيد العبيط) يقول حسن سلام بصوت تختنه العبرات وقد اعتقد أن الشيخ سيد سوف يؤذيه ويعاقبه بالموت :

ـ حموت ياعم مبارك .. حموت .. شفت بعينى ابليس وعزراائيل
جايين يقبضوا روحى .

فأجاب الرجل ببأس وانفاق :

ـ لسه يابنى لسه .. مش دلوقتنى .

فصرخ حسن سلام صياح لقنوط :

ـ با يعني صحيح حموت !

ويولول الصبي :

ـ آه يابا حتفوتني لين يابا .

ويدينو أبو حجازى من حسن سلام ويقبله بين يديه ويقول :

ـ ليه الكلام ده .. دا الرجل حى ذي وزيك .. بس هو اللي مسورق .

فيقول حسن سلام :

ـ طيب ما هو يمكن يئزيفنى .

ثم يصرخ فيه أبو حجازى قائلاً :

ـ يئزيك ازاي وشين ربنا ياراجل .. با يعني ربنا موجود وشاييف كل حاجة ويخلصه واحد راكبه غريت يئزى مؤمن زيك (١٩) .

ويتصدى الدكتور حسين موزى لعملية تحول تيمور في حواره من العامية إلى المصحى . ويعلن رأيه صراحة في هذه القضية . ويذهب إلى أن السبب في هذا التحول لدى تيمور يكمن في طبيعته الهادئة المسالمه التي لا تريد أن تصطدم بشعور فئة من الرجعيين . ويصرح بأن كاتب القصة ، عليه أن يضع في فم أشخاصه نفس الألفاظ التي يخاطبون بها في الحياة .. فهذا واجب يفرضه عليه الواقع ويضطره إليه الصدق في التصوير . فلن ترك الكاتب حيث أشخاصه وعاد لقراراته الوصفية فليس ما يمنعه أن يعود إلى لغة الكتابة ..

(١٩) (الفجر) . العدد ٦٥ - ٢٥ أبريل ١٩٢٦ . قصة (الشيخ سيد العبيط)

وقد جربنا هذه الطريقة وسنقف الى النهاية بجانبها لأنها الوحيدة التي تتفق مع التصوير الصادق » (٧٠) .

ويعبر الدكتور حسين فوزى بهذا الرأى عن اتجاه غالب على الحوار في القصة القصيرة عند كثير من رواد هذا الفن . لكن محمود تيمور يعالج القضية برفق وأئمة منذ ١٩٢٧ وينتهى الى ما انتهى اليه لذناد المعاصرون ، في أن يتلوى الكاتب في كتابة حواره السهلة ما استطاع « الى ذلك سبيلاً » . وهو رأى ناضج سبق اليه الكتيرين ممن لو درسوا أدبه وتتبعوا خطوات سبره لاغناهم ذلك عن التخطيط في الآراء . يقول تيمور تحت عنوان : (لغة الحوار) :

« كنت مقتنياً أولاً أن لغة الحوار (أي الأحاديث) في القصص يجب أن تكتب باللغة العامية لأن ذلك أقرب للواقع في الحقيقة . وقد كتبت فعلاً حواراً كثيراً من أقصاصي وقصصي بهذه اللغة . ولكنني عدت فعدلت عن هذا الرأى بعد تجارب عديدة دلتني على خطأ فكري ، فالهاوية موجودة بين اللغتين . فإذا استعملناهما معاً جنباً لجنب ، واحدة للأوصاف والأخرى للحوار وجدنا تناقضاً في الكتابة يكاد يكون ملماساً ، يقصد القارئ عند انتقاله من لغة إلى لغة . . . ولا يوجد هنا إلا واحد من أمرين : وهو أما أن تكتب كل القصة باللغة العربية أو كلها باللغة العامية لنقضى على هذا التباين الشاًء وتحل محله الإلقاء والتناسب . وبما أن اللغة العربية هي لغة الكتابة وجب علينا أدنى أن نكتب القصة جميعها ، أو صافها وحوارها باللغة العربية . يجب على الكاتب أن يتلوى في كتابة حواره السهلة ما أمكن . . . ولا حرج عليه إذا استعن ببعض الفاظ أو بعض جمل صغيرة عامية إذا اضطرته الحاجة لذلك . وهذا ما أتبعه الآن في كتاباتي القصصية الجديدة . وعلى هذا النمط آخر طبيعاني الثانية لمؤلفاتي المطبوعة » (٧١) . فهو يرى إما أن تكتب « القصة بالفصحي » ، وهي في هذه الحالة تتلزم أن يكون حوارها أيضاً بالفصحي ، ولكن لا يوغل الحوار في عجمته بحيث تصبح قرائته وفهمه من الأمور الصعبة

(٧٠) (المقرن) . العدد ١٧ - ٨ مايو ١٩٢٥ (كتاب جديد وأدب جديد)

لـ الدكتور حسين فوزى . ص ٢ .

(٧١) (الشبيغ جمعة) - محمود تيمور - ط ٢ « الطبعة السلفية ١٩٢٧ » . ص

١٤ - ١٥ .

الشاقة ، بل يكون طبيعيا لا يهبط الى المستوى الشعبي الرخيص ، بل يسمو بلقة الشعب الى مرتبة الفن الجيد ، حتى اذا اضطررت الكاتب ظروف معينة قاهرة لاستعمال بعض الفاظ او جمل عامية ، فلا عليه من استخدامها ، ولكن دون ان يصبح ذلك قاعدة وأساسا .

وحواره الفصيح في هذه المرحلة تسرى فيه سهولة وبساطة ، لا نجد لفظا غرميا او كلمة نابية ، او اسلوبا غير متداول . فلغته (وسطى) بين الفصحى والعامية ، تؤدى دورها في الافصاح عن الشخصيات بلا تعمد . شفى حوار بين « الحاج شلبي وام الخير » حول فتاة يريد أن يخطبها لنفسه ، نقرأ هذا الحوار . تقول أم الخير ضاحكة للحاج شلبي :

- والله نيتك سليمة يا حاج شلبي .
- وهل هي جميلة ؟
- كالبدر .
- فتية ؟
- لم تختط بعد الخامسة عشرة .
- الا يمكن ان اراها ؟
- على عينك يا تاجر .
- بارك الله فيك يا أم الخير .. حقا اسم على مسماه .
- أتريد الحق ؟ أنت رجل طماع . اليك على ذمتك جليلة وزكية .
- ولكنهم غير موجودتين .
- وكيف ذلك ؟
- جليلة مرضعة بمنزل فكري بك . وزكية راحت الى حال سبيلها . انها عاقر لم تلد لى اى خلفة . ولقد امهلتها بضعة أشهر فلما تحققت من عقמها طردتها (٧٢) .

نالحوار هنا مفهوم لكل المستويات الفكرية . وهو يخدم تطور الحديث

(٧٢) (الحاج شلبي) . محمود تيمور - مطبعة الاعتداد . ط ١٩٣٠/١ .
من ١٥ - ٢٠ .

فـالقصة ، اذ يكتشف عن مزاج الحاج شلبي ، واتجاهه الفكري ، وميله الى اتخاذ الزواج سلما للربح ، حيث يلحق زوجاته بالعمل مرضعات عند الآثرياء ، فلا تجدى بالقياس الى نفعيته الزوج العاقد .

وتبدو سهولة لغته في الحوار ، اذا ما تناولنا حوار قصة أعاد صياغته من العامية الى العربية ، مثلاً فعل في (الأسطى شحاته يطالب بأجرته) وقد غير عنوانها الى (الأجرة) نقرأ له في الاولى هذه العبارة :

« يا وعدى يا وعدى .. على مهلك شوية لحسن قلبى حايتمزق » .

ثم نقرأها بعد التعديل هكذا : « يا وعدى يا وعدى .. تمھل قليلاً فان قلبى يحترق » .

وثمة عبارة أخرى كانت على هذا النحو : « بس كده .. تعال خد أجرتك يا أسطى .. تعال خد أجرتك ... هي فيها ايه لما تدخل الأودة معايا .. هو أنت غريب » .

يجعل هاتين العبارتين في جملة واحدة ، ويحذف منها بعض الألفاظ التي رأى أنها قد تؤول الى ما لا يقصده :

ـ ماذا جرى يا أم رقيبة .. ولم كل هذه الغلبة يا أسطى .. تعال خذ أجرتك .. هل أنت غريب ، (٧٢) .

ويستخدم تيمور أسماء الأماكن ، والملابس المعروفة ، كما هي دون أن يغيرها أو يحررها أو يأتي بمدلولتها في اللغة وما يقابلها من اصطلاح عربي ذصيّح . كما هو الحال بالنسبة له الآن ، من تعريفه لأنفاظ الحضارة وما شابه ذلك . فتقراً عنده (حجرة اللبس - شلتة - السفرجي - عزومة - الوليسيكي - الشمبانيا - الفوتوغراف - الكونتنينتال - الأوبرا - كازينو) (٧٤) وأسلوبه تبدو فيه بصفة عامة حماسة الشباب واضحة ، ففيه يعلو صوته ، وتشتد حركته . ومهما يكن من شيء ، فإن هذا التطور من مراحل حياة تيمور الفنية ، تتمثل فيه الحليّة تمثلاً صارخاً ، ويبدو تأثيره بالمناخ الفكري والفنى في مصر ،

(٧٢) (التج) - العدد ٥ - ١٠ فبراير ١٩٦٥ ، ص ٣ ، (المشيخ جمعة) - محمود تيمور - أقصوصة (الأجرة) ص ٢٠ ، ٢١ .

(٧٤) (العالج شلبي) . محمد تيمور - ص ٢٤٧ - ٢٤٩ - ٩٧ - ١٦ .

والدعوات والأراء والفكر التي كان ينادي بها الآحاد من الكتابين ، والجماعات منهم على حد سواء . فقد تأثر بالمنفظوطى فى أسلوبه وفى الاعتناء باختيار الفاظه فى بداية المرحلة الشعرورية . واقتضى اثر جبران ومدرسته الأمريكية التى انشأها فى المهرج . كما أنه تشرب تلك النزعة والميل الى المصوّية الحادة بآوازها المطية الصارخة ، حتى خرجت قصصه فى هذه الفترة وكأنها « الواح فاقع لونها » ، للعهد الذى تحيا فيه داخل وطننا المحدود » (٧٥) .

وكأنما كان تيمور فى هذا البدء يريد أن يسمى من جانبه بقصص تعبر ، وتكون صدى لما كان يعتاج فى نفسية المواطن المصرى حينئذ من رغبة فى تقديم الشخصية المحلية واظهار معالمها فى شتى صور التعبير . حيث كان الشعب يلتمس خلاصه من التبعية . وينشد الحرية والاستقلال . ويريد نيتبوا مكانه الخاص تحت الشمس . فجاءت قصصه محلية اقليمية فى كل شيء فى الموضوع والشخصية وال الحوار ، ولم تسلم هذه الحقبة من كثير من العيوب الفنية ، كاهتمامه المتزايد بالتفاصيل ، وتدخله السافر ، وكثرة سخوص قصصه ، ولحتفاله بالنقل عن الحقيقة الخارجية نقلًا صادقاً أميناً لا حرفية فيه .

(٧٥) (ظلال مضيئة) محمود تيمور - النهضة المصرية ط ١ - ١٩٦٣ .
ص ١٧٠ .

(٥) تطور نحو الواقعية التحليلية :

ويبدأ في حياة محمود تيمور الفنية طور آخر ، يفيد فيه مما قرأ ، وينتفع بما رأى وسمع ، وتمر به من التجارب ما ينضج خبرته ويعمق وعيه بحقائق الأشياء وفلسفة الحياة . فجعل يتخفّف شيئاً من اللون المحلي في قصصه . ولم يعد يزدّهيه تصوير المظاهر الخاصة بالبيئة المصرية الاقليمية .. وأصبح يعني بأسلوب المعالجة ، وطريقة التحليل ، وأصالحة الموضوع .

وتحمة دوافع خارجية أدت بفن القصص القصيرة عند تيمور إلى أن يتحطل من صبغته المحلية ، ويقفز إلى الأمام ، فتتضح معاناته الجديدة وتظهر بعض العناصر الفنية ظهوراً بينا .

ولعل أول هذه الدوافع وأجلها شأنها وأبعدها خطراً ، هو رحلات الكاتب وسفره إلى أوروبا . إذ انتقل أكثر من ثلاث مرات ، بين فرنسا وسويسرا . يشاهد عالماً متحضراً زاخراً بالصور الجديدة ، والأفكار الجديدة ، والأدباء الجدد .

فقد عاش محمود تيمور في الجو الأوروبي الذي سبقه أخوه محمد إليه ، ولكنه يصادفه وهو على صورة أكثر حرية مما كان ، وأبعد شلاؤاً في تحقيق الروح الفنية ، فاغتننت ذاته وخصبته وتنقلها فيها التهبيب والوجل . فيشير على النزعة المحلية . ويرى أنها ليست كل شيء في القصة بعامة والأدب الكبير بخاصة ، ويستهدف السمو بقصصه القصيرة إلى مستوى الأدب العالمية على أوسع نطاق ، فيجذب إلىتناول موضوعات وثيقة الاتصال بالانسان من حيث هو انسان ، وبالطبائع البشرية في مجالها العريض ، « مؤمناً بأنه لا خلود لأدب إلا إذا كان صادق التعبير عن الانسان ، مصورةً لأعمق خوالجه وأشيمها في كل مكان » (٧٦) .

ويعرف محمود تيمور بالالمي البعيد لتأثير هذه الرحلات في أدبه ووعيه

(٧٦) (ظلال مضينة) - من ١٧١ .

بالحياة الإنسانية ، في كثير من كتاباته ومقدمات كتبه . ويجمل ذلك في محاضرته التي القاها بالجامعة الأمريكية - السبت ٥ مارس ١٩٣٨ والتي صدر بها مجموعة (فرعون الصغير) حيث يقول : « .. واتهملت بالأدب الأوروبي الحديث أقرب اتصال ، وطالعتني اثناء إقامتي هناك مرويات ومناظر هزت نفسي وتغلغلت في صميم قلبي . كما أن خبرتني بالحياة ومعرفتي لها قد اتسعت وتنوعت ، فكان لهذه الحياة الجديدة التي عشتها هناك أثر لا ينكر في تطور تفكيري . ورأيت على ضوء مطالعاتي الجديدة وفهمي لنظريات الأدب العالمي أن اللون المطلي ليس كل شيء ، بل هو بعض الشيء ، وما الأدب الكبير إلا أن يولي الإنسان وجهه شطر النفس البشرية ، فتحولت اتجاهي نحو هذه الوجهة ، محاولا التقدم فيها ما استطعت إلى ذلك سبيلا»^(٧٧)

فتيمور بعد العودة من أوروبا فنان آخر جديد كل الجدة ، واع ، شديد العزمية ، مؤمن بفنه ، ذو أسلوب أقوى من سابقه وأطلق ، وحرية جوالة في البناء وأحكام العقدة وخلق الجو الصالح^(٧٨) .

ودافع آخر قوم من فنه ، وجعله أقرب إلى الأدب الأمثل ، ذلك هو تحوله من التأثر بدعاة الأدب المصري المطلي ، وقراءاته وتلمذته لأخيه، إلى التأثر بكتاب القصة القصيرة الواقعية في الأدب العالمي ، وقد اختار منهم بادئ ذي بدء أستاذ هذا الفن في فرنسا ، «جي دي موباسان» ، فشغف به ، وقرأ معظم آثاره وتلذمذ عليه « وتابعت قراءتي أيامه في شرف عظيم . واتسعت مطالعاتي فيما بعد في القصص الأوروبي وتشعبت ، ولكنني حتى اليوم مازلت محتفظاً لموباسان بالمكان الأول في نفسي ، فهو عندي زعيم الأقصوصة الأكبر ، وفن « موباسان » في نظرى فن كامل توفرت فيه بكل العناصر اللازمة لبناء قصة قوية ، من حيث عرض الموضوع ومعالجته ، وتحليل شخصياته، وتسلسل الحوادث وخواتمتها ، كل ذلك في وضوح واتزان »^(٧٩) . وليس أدل على تأثيره الواضح بفن (موباسان) ، وبأنه أستاذ في

(٧٧) (فرعون الصغير) - محمود تيمور - ط ١ - ص ٢٢ - ٢٢ .

(٧٨) (محمود تيمور - رائد القصة العربية) - تزييه المحكيم - ص ٤٧ .

(٧٩) (فرعون الصغير) - محمود تيمور - ص ١٨ .

الكتابية القصصية ، على الأقل في هذه المرحلة الثانية التي غيرت مجرى فحية القصة عنده ، من هذه الرسالة التي يقر فيها موباسان بالجميل الكبير عليه ،
إذ يقول :

، إلى موباسان ٠٠٠ صديقى الكبير ٠٠ هذه رسالة يخطها اليك امرؤ
مقر لك بالجميل ، معترف بحسن الصنيع ، حامد لك الصحبة ، منذ ثلاثين
عاماً أو تزيد . كنت أول من طالعني في فتوة السن وعنوان الصبا ٠٠ حين
انطلقت أقرأ ما يقع لى من أدب الغرب . فانا اليوم أ Finch لك في هذه الأوراق
عن سر علاقتى بك ٠٠ و كان لابد لى أن أتخير رائداً يخط لى الطريق ،
ويضىء لى جولفبه . رائداً يحسن للتودد إلى نفسى بحديشه ، فاحسن
الاصفاء إليه ولا أهل الرغوى لما يقول « (٤٠) فان تيمور في هذه المرحلة الفنية
قد ترسم خطأ موباسان في كتابة القصة القصيرة ، وتشرب منه روح حرفينها
وأعجبه منه أن لديه قدرة فائقة على تصوير قطاعات كثيرة من الحياة ،
مختلفة الألوان ، فيها بساطة وصدق ، إلى جانب امتلاكها لنecessary الصياغة
القصصية ، ومهاراتها في جمع الأطراف التي يبني عليها العمل القصصي الفنى
من أحداث وشخصيات . فلا نعجب أذن وقد لاحظنا تأثيره الكامل بموباسان ،
أن نرى بعض القصص تكاد تكون مماثلة تماماً في موضوعها وحبكتها وخاتمتها
لهذا الكاتب . . وفي ضوء هذه الحقيقة الهمامة نستطيع أن ندرك التطور
الذى وصل إليه فن تيمور في كتابة القصة القصيرة ، ومدى ما وصل إليه
من توفيق ، حتى خطأ نحو الكمال الفنى خطوات سريعة . فإذا به كلما تقدمت
به السن أكسبته الحياة تجارب عديدة ، وصقلت فنه ، وهذبت أسلوبه ،
ووسعـت دائرة فكره ، وفتحت ذهنه ، وعمقت احساسـه . . . واختار تيمور
رائداً واقعياً آخر هو « تشيكوف » . وينظر إلى جانبه بعض كتاب القصة من
الأدباء الروس ، لكنه يخص تشيكوف باعجابـه ، وينظر له فضل توجيهـه
إلى النفس البشرية ، مطلاً إياها ، مهتماً بنرازـعها . . . وكانـما تيمور في
هذه المرحلة كان يحصر قراءاته في القصة القصيرة ليس غير . فلا بأس عنـه
من أن يقرأ تشيكوف ويتأثرـ به ، وإن كانت القصة القصيرة عنـه لا تستـكمـل

(٤٠) (ملامع وغضون) . مصموـد تيمور - ط ١ المطبعة التـونسـية ص ١٦٩
١٩٣٠ .

صياغتها القصصية بالمعنى الشائع للقصة المحبوبة الأطراف ، (٨١) . الا أنها بضعة من الحياة فيها حرارة و خفوق ، و تنتطوي على معانٍ عميقة ، و تحليل النفس البشرية .

وقد رأينا أن القصة القصيرة في مصر قد تحولت من التأثر بالقصة الفرنسية إلى التأثر بالقصة الروسية ، حتى ان الترجمة اتجهت نحو الأدب الروسي والقصة الروسية في أوائل الربع الثاني من هذا القرن . وربما دفعنا هذا إلى الاعتقاد بأن تيمور استوعب تاريخ القصة القصيرة في مصر بأكمله . بل ان دراسته هو ليست الا دراسة لتاريخ هذا الفن في مصر .. ذلك أنه في هذه المرحلة يمثل كاتب القصة الذي أدرك عن وعي أنه لابد أن تتتوفر لكاتب القصة عناصر ثقافية تؤهله أن يحتل بجدارة هذه المكانة السامية ، التي لا يحتلها الا الصفة المتaraة من الكتاب ، حتى تصبح لديه القدرة على التعبير واستكمانه دقائق الحياة في مختلف صورها ، وشتي مظاهرها وألوانها ، ومتعدد أسرارها و خفاياها .

وعن طريق هذه الثقافة العميقة ، والاتصال بفن كبار كتاب هذا النوع في الأدب العالمي ، وبالقراءة والاطلاع على آثارهم الفنية المتميزة ، يمكن الكاتب من الاتصال الدقيق بكل ما يعتلج في ضمير الإنسانية ، ويعرف كيف يتغلل في الأعماق ويستخلص الحقائق الكامنة في النفوس . ثم يتم ترجم هذا كله ترجمة فنية أمينة في عمل كامل يبلغ أثره أغوار النفس . وأدرك تيمور بعد اطلاعه على الأدب العالمي ، ورحلاته إلى أوروبا ، أن القصة القصيرة ليست شكلًا فحسب ، بل أنها روح و فكرة ، وأن الروح والفكرة يجب أن يكونا قبيسا من الإنسانية التي إليها مرد الفن الرفيع في شتى صوره . ومن ثم أخذ ينفتح عن الفن وال الإنسانية فيما كتبه في مرحلته الأولى . وقارن بينه وبين كتابات الأدباء في العالم ، فتبين له الفارق الكبير بين الكاتب الذي يرضي نزعة في نفسه ، ويشبع زهوه ، ويتطلق وطنيته ، ويفالى في الاعتزاز بالصيغة المحلية ، وبين ذلك الذي يحمل النفس الإنسانية التي

(١١) (ظلال مضيئة) - محمد تيمور . النسخة المصرية ط ١ - ١٩٦٣ - من ٩٦ .

ذصطرع فيها شكل من الغرائز والنزوات باطنية وظاهرة ٠٠٠ ولما بلغنا من ذلك
نهاية ما نريد ، وأصبنا من الزاد ما يشبع وقفنا نرقب صنيعنا ، ونوازن بينه
وبيّن ما أسفرت عنه قرائح أئمة القصة في الآداب العالمية ، وجدنا أنفسنا
ما برحنا على الشاطئ ، وتبين لنا أن ثمة بونا شاسعاً بين ما تضطرب
فيه أفلامنا ، وبين القصة في كيانها الصحيح ، وقوامها المسوى ٠٠ عرفاً
بعد التجارب الأولى أن القصة روح قبل أن تكون مظهراً ، وفكرة قبل أن تكون
حادثة . وإن روح القصة الحى ، وفكرتها الصميمية ، يجب أن تكون قبساً
من الإنسانية التي إليها مرد الفن الرفيع ، في شتى صوره ، من بيان ومرسيقى
ورسم وتمثيل .

ولذا كانت الإنسانية التي نطق ذكرها كلمة صغيرة ، فهي في الحق
تحتوي كل عناصر القصة الفنية ومقوماتها ، تلك العناصر والمؤشرات التي
تكلف للقصة عوامل الخلد ٠ (٨٢)

لذا رأينا اهتمام تيمور بتصوير طبقة معينة من الناس وفق درجاتهم
الاجتماعية ، قد بدأ يتضاعل ، ولم يعد منه محصوراً في رسم نماذج بشرية ،
لابناء طبقته ، أو لابناء الطبقات الوطنية والشعبية الأخرى ، بل تطور وتحول
هذا كله ، بتغيير من قراءاته في التحليل النفسي ، والنظريات السيكولوجية ،
والكشف عن الخاصّات المميزة لكل فرد دون سواه ، يحلله تحليلاً دقيقاً
في ضوء من علم النفس ، ويسير أغواره النفسية ، كي يصور أدق خلجانها ،
ويبرد كل ما يجيش في عقل الإنسان وصدره من عواطف وخواطر وإنفعالات
إلى أسبابه وبوعاه الحقيقة .

وأدى به هذا التحول نحو النفس البشرية إلى أن يهجر الاحتفال بالظاهر
الخارجي ، أو تحديد الملامح والسمات الظاهرة . فأصبحت القصة القصيرة
عنه وكأنها لوحة نفسية زاخرة بصراع العواطف ومتباين الأحساس
والانفعالات .

ولذا ما تأملنا القصص التي بدأ يكتبها منذ أواخر عام ١٩٢٨ ، خاصة
حينما كان يبعث بقصصه من (لوزان) بسويسرا ، لوقفنا عند هذه الظاهرة ،

(٨٢) (دراسات في القصة والمسرح) . محمود تيمور - ص ١٢٢ .

ولتجلت واضحة .. حيث تكثر القصص التي تدور حول الصراع النفسي الباطني والتي تتصل بالانسان من حيث هو انسان تسيطر في داخله غرائز متعددة ، ودوافع كثيرة ينجم عنها السلوك الاجتماعي .

وقصته (أبو عرب) خير مثال على هذه البداية نحو التحليل النفسي ، في غير تعقيد ، مما قد يحيل القصة الى بحث نفسي او دراسة سيكولوجية . وللحظ أن تيمور في هذه المرحلة يحافظ قدر استطاعته على الخصائص الفنية للقصة القصيرة ، ويحتفظ لها بعناصرها ووحدتها ، ويحاول الا تطغى الناحية التحليلية على بقية الأسس البنائية للقصة .

ويفطن الى أهمية هذه العناصر ، فلا يجمع هذه التحليل وحده ، بقدر ما يطلق للشخصيات عن طريق الحوار ، والتصريحات ، والأعمال ، أن تكشف عن البواعث الخفية والصراع النفسي الداخلي .

فإن « سليمان وبيده » ، الذي يسميه الناس أبا عرب رجل من العربان الرحيل ، الذين يكسبون عيشهم من تربية الأغنام ، له ستة أولاد يحبهم كثيرا . كما يضيف الى حبه لأولاده حبا آخر يكنه لـ « ذهب » كلبه الوحيد .. ويتخذ أبو عرب لنفسه موطننا الى جوار قصر عماد بك الذي يقيم مع زوجته وابنه الوحيد حامد . وتقرم بين حامد وذهب خصومة نشأت من تحرش الغلام بالكلب ، ننتهي بان يضرب الغلام الكلب بحجر يشبع راسه ، فتسكن حركته سكونها الأخير .. ويعود أبو عرب الى خيمته ، فيجد من في البيت يبكون « ذهبا » ، فيقسم برأس أبيه ليقتلن حامداً بالطريقة التي قتل بها ذهب . ويتحين لذلك الفرصة ، حتى تمضي بضعة أشهر ، ويخرج في احدى الليالي ملثم الوجه ، يحمل في عبه كمية كبيرة من الأحجار المسنونة الغليظة .

واعتلى السور بمهارة وتسلق شجرة في خفة ، ثم جعل يراقب حجرة الغلام بعيوني الصقر ، وكانت الشجرة على مقربة من نافذة الغرفة . وهنا يصور تيمور الصراع النفسي بين غريزة حب الانتقام والغلبة والانتصار ، وبين عاطفة الأبوة الكامنة في أعماق نفس « أبو عرب » . حيث يشاهد الطفل وهو يدخل حجرته لاعبا ، ثم يترك الغرفة لا يستقر له قرار ، ومجيء امه ودهدبتها لياء ، ومداعبتها له وهو في الفرش يأبى النوم ، ويمسك برقبتها وينهال عليها يقبلها ويحتضنها ، وهي تفعل مثلاً يفعل ... كل هذه

الصور من الحنو والحنان يعرضها تيمور في بساطة وهدوء، واتزان ، ليرسم لنا الرتوش الداخلية لنفسية أبي عرب ، وهو قابع في مكمنه البعيد منتها فرصة الاقتناص أو الأخذ بالثار . حينئذ يحس بالضيق يغزو صدره ، ويغتوره وجوم غريب ، فيسقط من يده الحجر إلى الأرض دون أن يشعر . ولا يقف تيمور عند هذه النهاية في قصته ، بل انه يستمر في اعطاء القارئ لقطة تصويرية لنفسية « أبو عرب » ، وانعكاس هذا المشهد الذي رأه على سلوكه ومدى تحول مقصده فيقول :

« وأخيراً وقد أحسست الأم بآن وحيدها قد نام ، اقتربت في سكون نحو السرير وأرقدته عليه .. ثم غطته ووضعت على جبينه قبلة هادئة وخرجت على أطراف أصابعها .. ونظر أبو عرب طويلاً إلى الطفل وهو نائم يبتسم في هدوء، وغبطة كأنه ملائكة صغير . ثابتسم في ارتباك واضطراب كأنه يجيب على ابتسامة الطفل . وبفترة شعر كان خنجرًا يطعن في قلبه فهبط إلى الأرض مسرعاً وأخذ يعدو في الطريق عائداً إلى خيمته وكله اشمئزاز وكره لنفسه . وما أن وصل إلى الخيمة حتى هرع إلى ولده الذي في عمر حامد وأخذه بين ذراعيه وجعل يضممه ويقبله بشغف وبدموع تنسج من عينيه » (٨٢) .

فتيمور يحلل نفسية « أبو عرب » عن طريق تفسير سلوكيها ، وصدى كل حدث في أعماقها وأبعادها النفسية ، وإلى أي حد تتغير الانعكاسات والأضواء بتغير الأحوال التي تمر بها الشخصية . نابو عرب في البداية رجل شرس ، شرير قاتل ، منتم ، يرسم لانتقامه طرقاً مستقرة ، ويتحين الفرص لتنفيذ خططه ، وهو لا يبالي باى شيء في سبيل تحقيق مأربه ، على الرغم من أن أمبا حامد « عماد بك » يكاد يكون ولد نعمته ، فجوار قصرة يعيش هو وأولاده وزوجته ، بل إن العزبة التي نزل بها ليست إلا عزبة عماد بك ولكنه لا يعيّر هذا أدنى اعتبار ويريد الثار لكتبه .. وحين يواجهه حقيقة بهذا الذي يريد أن يأخذ الثار منه ، يجده لا يختلف كثيراً عن ابنه المرافق في خيمته ، فتسقط فيه عاطفة الآباء ويرتد إلى خيمته مسرعاً باحثاً عن طفله ليقبله بمثل ما كانت أم حامد تقبله .

(٨٢) (الهلال) . الجزء الثاني من المئنة السابعة والثلاثين - ديسمبر ١٩٢٨ . ص ٩٤ .

ونحس الى جانب تحليل نفسية « أبو عرب » في هذه القصة التصويرية ، أن ثمة وحدة فنية تتناظمها ، حيث يراعى الكاتب أن يكون موضوعياً، وأن يوجد التناقض بين أبعاد الشخصية والحدث الذي تدور حوله القصة .. ولا نجد ديدن بالتعليق أو ابداء الرأي .. وكان كل كلمة موضوعة بحسب دقيق المؤدي دورها الایجابي في الكشف عن أبعاد الشخصية وفي تطور الحدث النفسي نحو النزوة ..

وتدلنا هذه القصة وغيرها من قصص هذه الفترة ، وهي مرحلة الوعي والوضوح بفنية القصة ، على أن تيمورا بدأ سعيه نحو تحقيق العناصر التكينيكية في قصصه التصويرية .. وفي مقدمتها الوحدة الفنية .. ويبدو من ذلك وعيه بقيمتها وضرورتها ، حيث يجعلها في مقدمة (القواعد في كتابة القصة) : « أن تكون للقصة وحدة فنية ، وبهذه الوحدة تتوافر فنية القصة .. وما الوحدة الفنية إلا أن يجعل الكاتب همه مقصوراً على إبراز الفكرة الأساسية ، مجتنباً جهد الطاقة أن يتطرق إلى آفاق أخرى .. وايضاًح ذلك أن يراعي الكاتب حصر عمله في جوهر الموضوع ، خالصاً من طفيان الزخرف ، فلا تطمس التفاصيل الثانوية ذلك الجوهر الجدير بالعناية والإيثار .. والقدرة الكتابية تظهر في التملك لزمام الصميم من الموضوع ، كالفوارس القابض على زمام جواهه ، لا يدعه يجمع ما طاب له الجموع » (٤٤) ..

ويبلغ تصويره للصراع النفسي الداخلي قمته ، في قصة (نجية ابنة الشيف) .. الواقع أن عنوان القصة يوحى بأنها تتركز في شخص نجية ، كشخصية رئيسية أولى ، لكن الحقيقة أنها ترسم لنا صراعاً داخرياً في نفس « الشيف عمار السعداوي » بقرية الشماريخ .. وقد عادت ابنته بعد عشر سنوات من طرده لها ، بعدما اونكتبت اثماً كثيراً الحق به العار .. ولكنها تعود فتليجاً إلى أم شلبيه خادمه العجوز ، خشية أن يلحق بها أذى منه .. وتثير هذه العودة في نفسه كوابن الذكرى ، أيام كانت نجية ابنته طفلة صغيرة يحملها على ظهره ملاعبة ، أو يخرج بها إلى التنبيط تاركاً لها زمام الجاموسية .. ويستسلم الرجل فترة لذكريات ماضيه البعيد ، حتى إذا تخظر

(٤٤) (دراسات في القصة والمسرح) .. محمود تيمور .. ص ١٠٣ - ١٠٤

أنها وهي في السادسة عشرة الحقت به العار ، وأنه طردها من بيته طرد انقلاب ، ارتجف ، والتهب وجهه . وكلما اقتربت منه أم شلبية تطلب إليه أن يغفر لها ، ويذهب لرؤيتها في دارها خاصة وأنها ت يريد أن تراه قبل أن تنطف أنفاسها الأخيرة ، ارتعد وثارت نفسه ، واضطرب قلبها ، فكيف يذهب لرؤيتها وهو الذي طردها ؟ وكيف يغفر لها ذنبها وقد دنسست شرفه وحطت من قدره ؟ ثم يعود فيسائل نفسه : كيف يتأنى له أن يتركها تموت وحيدة وفي دار غريبة وهي ابنته وقرة عينه والأثر الباقى له في الحياة بعد أن ماتت زوجه ؟ ! انه لا يريد أن يراها أبدا ، ويرغب في القاء نظرة اخيرة عليها : على وجهها ، وجسدها ، وشعرها .. قبل أن تموت .. ان كان ذلك صحيحا ! هي طيبة ، طاهرة ، نقية ، تائبة ، والناس كلهم كلاب ، منافقون . ويخرج الرجل من بيته ثائرا كالبركان لا يعرف لعدميه وجهة ولا قصدا . يصفه لنا تيمور على النحو التالي : « وكان الهواء ساخنا كأنه يهب من فرن متقد .. وكان يخيل له في أثناء سيره أنه يسمع صوتا مجهولا يقول له في الحال : « نجية جت ، نجية جت » .. واتحد الصوت بحركة أقدامه في المشي .. فكان أقدامه بذاتها هي التي كانت تتكلم على ضرب واحد مرددة الصوت ، ثم تضخت الجملة وعلا صداها ، فسمعها من حواري الدواب ومن حفيق الأشجار .. وكان اذا مرت جماعة فسألته عن أمره خيل له أنها تردد أمامه تلك الجملة الغريبة .. وانقلب الدنيا كلها أفرادا تكرر على مسمعه هذه الجملة ، يسمعها ترن في هيكل جسمه ، ويحس بصداعا يتجاوز بين جوانحه ..

وكان الرجل يتخطى في سيره وقد أصبحت هيئته مخيفة ومثيرة للاشفاف في آن واحد .. وخطر له أن يذهب إلى قهوة البلدة ليفرج عن نفسه قليلا .. فحول وجهته إليها وجد في السير كأنه على ميعاد مهم يخشى أن يفوته .. وبعد حين وجد نفسه أمام دار يعرفها حق المعرفة ، فارتजف وتسمرت قدماه أمام الباب .. وبغتة صرخ مائلا :

— أين أنت يانجية .. أين أنت ؟

واقتصر الباب مهولا ، ورأى أمامه شبحا هزيلا ممددا على الأرض

يجيبه في ضعف « أنا هنا يا أبي » (٨٥) . ويلتقي الأب بابنته فتحتضنها ، ويحس بالراحة تسرى في أعماقه ، ويذكرها بالسوق ، والحلوى ، والجاموسة ، وبحكاية سنت الحسن والجمال . وكان هذه اللحظات المعدودة قد مسحت بعضها السحرية ما خفته لها الأيام من خزى وألم . . . ذلك أن نهاية نجية قد اقتربت ، فتخرج جنازتها ساذجة قبيل الغروب من بيت أم شلبيه . ويعود الشيخ عمار إلى داره منكس الرأس ، ليستيقظ في الصباح – وكان يوم الجمعة – ويذهب ليؤدي الصلاة ، فنيجد خطبة الجمعة عن الزنا . ويشهر الخطيب بالزانيين والزانيات . وهنا يهب الشيخ عمار للدفاع عن سرفة ولبنته ، متوجهما أنه المقصود بهذا الحديث ، ليصبح بأعلا صوته بفتة :

« ليس لك أن تحكم على مصير الناس أيها الرجل . إن الله وحده هو الحكم الأكبر . . . لا أريد أن أسمع أحداً يتكلم عنها . . . كلهم كلاب منافقون ، أما هي فطيبة القلب ، طاهرة ، وقد ماتت بين يدي تائبة » (٨٦) وهجم على المنبر ، وأمسك بالخطيب يريد خنقه ، لكنه شعر بخور شديد في فوته ، وسقط على الأرض والزبد يغطي وجهه ويديه .

إن قارئ هذه القصة القصيرة يدرك أنها تدور حول موضوع واحد ، متطور بتناسب وفاعلية ، يجعلها تؤثر فيينا لوضوح موضوعها وتحديد من ناحية ، ولحسن تناسبه وكثافته بالنسبة للغرض الواحد الرئيسي من ناحية أخرى . . . وإن القصة ذات إطار كامل رسمه الكاتب بكل دقة ، محاولاً منذ الوهلة الأولى تركيز اهتمامه من خلال القصة على الدافع الذي تدور حوله ، والأثر الواحد الذي يبغى حداثه في تفسير القارئ وشعوره .

ويلاحظ أن الكاتب بذل مجهوداً كبيراً في بناء قصته لحداث الأثر المطلوب ، إذ أن كل كلمة في القصة تسهم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في توضيح هذا الأثر المعين أو الانطباع الواحد . . . واستلزم ذلك بطبيعة

(٨٥) مجلة (الحديث) . العدد الأول من السنة السابعة – كانون الثاني – يناير ١٩٤٢ . ص ٧٥ .

(٨٦) المصدر نفسه – ص ٧٧/٧٦ .

الحال ألا يهتم الكاتب بالتفاصيل الجزئية المطلولة ، والخشو ، محافظة منه على وحدة الدافع ، ووحدة الهدف ، ووحدة الحدث .. وهو في هذا يختلف اختلافاً بينما كان عليه في قصصه الأولى التي تكثر فيها الشخصيات ، وتبرز ذاته بوضوح ، ويخلل فيها بالتفاصيل التي لا تخدم الحدث الرئيسي ولا الشخصية ، بل تقطع أوصال السياق .

يضاف إلى ذلك كله ، قوة أسلوبه ، ودقته في اختيار الألفاظ الموجية ذات الدلالات النفسية ، مع محافظته التامة على نزامة لفته وصفائها وصدقها ، واقترابها من البساطة والبساطة .. حتى إن من يقرأ القصة يحس عند انتهاءها أنها فرغ لتوه من قراءة قصيدة شعرية جميلة ، أو أنه استوعب في روحه أثراً هادئاً لرؤيتها لوحه فنية متناسقة الألوان بحقيقة التصميم مقناسبة الأجزاء .

ويتجه تيمور هذا الاتجاه النفسي في معظم القصص التي كتبها في الخطر الثاني من حياته الفنية ، فنجد قصصاً تعالج المشكلات النفسية للأفراد ، وتدور حول الغرائز ومدى استحكامها في تصرفات الأفراد وسلوكهم وانفعالاتهم ، كغريزة حب البقاء والغريرة الجنسية ، وغريزة حب الاستطلاع ، والسيطرة ، والخضوع ، والتمكّن ، والقاتلة .. إلى غير ذلك من الاستعدادات الفطرية النفسية ، والدوافع السيكولوجية التي تدفع الفرد إلى ادراك أشياء من نوع معين ، والشعور إزاءها بانفعال خاص عند ادراكها ، أو أن يسلك نحوها مسلكاً بذاته ، يجد في نفسه على الأقل دافعاً ونزوعاً إلى هذا المسلك .. فقصصه (المحكوم عليه بالإعدام)^(٨٧) تصور لنا نفسية خضعت لحكم الأوهام والهواجرس ، حينما تكون الهواجرس النفسية مدعمة للقتل العنوي ، حيث تلعب الأوهام في هذه القصة دوراً قد تعجز عنه أبلغ الحقائق في كيان الأحياء ..

وقصته (الرجل المريض)^(٨٨) تصور ناحية من نفسية المريض الذي أزمَّ مرضه ، فهو قد سُئِّم كل شيء في الوجود ، مما يجعله ينقلب في لحظة

^(٨٧) مجلة (الحديث) - العدد ٦ من السنة الثانية - حزيران ١٩٢٨ - ص ٤٢٥ .

^(٨٨) مجلة (الحديث) - كانون الثاني ١٩٣٠ - ص ٦٥ .

واحدة من رأى إلى رأى . ويجيد تيمور رسمه في صورة تشبه صورة الطفل الذي يشكو ويصرخ ويحب التملق واللاملاطفة ويطلب إلى الذين يرعونه أن يحيطوه بالكذب والنفاق ليغش نفسه . . وهو مع آلامه المبرحة يطلب الحياة على الرغم من أنه يحياها بكره ومغضض ، إنما هي غريزة حب البقاء .

وفي قصة (حسن أغا) (٨٩) يسلط الضوء ويركزه في نفسية البخيل ، ويوضح الوساوس التي تساور نفسه ، والأشباح المزعجة التي تتراهى له في يقظته وأحلامه حرصا على ماله .

ولئن كان تيمور ينحو نحو التحليل النفسي ، فإنه ظل محتفظا بأصالته في حرصه على أن يكون التحليل من خلال الأحداث والتصرفات التي يرصدها ثم يوحى في خفة وسرعة بدلائلها النفسية العميقة التي قد تضرب في الفرويدية أو غيرها من مذاهب التحليل النفسي وعوامل اللاوعي ، ولكنه لا يتقلسف ولا يبالغ ولا يعمى الدلالة الموجية باية اصطلاحات فلسفية أو سفسطة تحليلية ، (٩٠) .

ويعنى آخر فإنه يتعمق حقائق الأشياء دون أن يظهر تعمقه للقراء ، ودون أن يقول للقارئ بسفور : « انظر لا ترى معي أنى قد بحثت فاحسنت البحث ، واستقصيت فاحسنت الاستقصاء » (٩١) .

ويوضح تيمور اختياره للتلميح دون التصريح في القصة ، ويرى أن هذا الجائب أساس من أسس بنائها ، ووسيلة يجد القارئ عن طريقها لذلة التعرف على نفسه من ناحية ، والتشوف إلى ما سيأتى بعد من ناحية أخرى :

« أن يراعى الكاتب في عرض الموضوع جانب التلميح ما أمكن ، وأن يحضر جانب التصريح ، فلا يشرح الكاتب الموضوع ويحلل الشخصيات في

(٨٩) مجلة (الحديث) - العدد الممتاز من السنة الخامسة - كانون الثاني ١٩٣١ - ص ٦١ .

(٩٠) (المسرح) - دكتور محمد مت دور - دار المعارف ١٩٥٩ - ص ١٢٠ .

(٩١) (ملامح وغضون) - ط ١ - الطبعة المعنوية ١٩٥٥ - مقدمة الدكتور طه حسين - ص ١٢ .

شكل مهلهل ، بحيث لا يترك شيئاً لفطنة القارئ وذكائه . فإذا لم معن الكاتب بهذا الجانب كان متهماً قارئه بالغفلة وجمود الذهن ، إذ يوضح له ما ليس بحاجة إلى توضيح . وأذن تخرج القصة مكتشوفة لا يجد فيها قارئها لذة التعرف بنفسه ، ولا يشعر بشوق إلى ما يجيء فيما بعد » (٩٢) .

ويؤكد اتجاهه نحو دراسة النفس الإنسانية ، والتغلغل في حياتنا الأخرى ، من غير لجوء إلى الوعظ والارشاد في قوله : « والقصص الفني هو الشخص الذي لا يقتصر على الجانب الواقعى من حياتنا اليومية ، واللون البادى من مجتمعنا الظاهر . بل يتغلغل فيما وراء الوعى ، وينفذ إلى باطن الحياة والمجتمع حتى تتجلى له تلك النطوايا التي إليها مرجع الحفز والتوجيه .. والقصاص الفنان هو الذي يبصرنا بالحقيقة الخافية والباعث المكنون ، فيرينا من أنفسنا ما نسر ، ويسارحنا من أمرنا بما نكتم . فإن لم يفعل ذلك فهو أقرب إلى أن يكون صاحب عذات طنانة ، تهتز لها المتابر والتصاص ، فيصفق لها السامعون ما شاعوا أن يصفقوا ، وقلوبهم جميمها في شغل بما يضطرم فيها من أشتات النزعات والغرائز ، ومن مختلف المقد النفسية والملابسات المتشابكة ، تسير بهم على حكمها ، في طوع أو على كره ! » (٩٣) .

أما من ناحية فنية القصة المقصيرة في هذه المرحلة عند تيمور ، فانها نظرت نحو الإجاده التكنيكية : في البناء والسرد ، وطرق العرض ، والتناول ، وأسلوب المعالجة ، والتصوير .

وقد رأينا حرصه على أن تكون للقصة وحدة موضوعية ، جعلته يختخص من عيوبه السابقة ، وأصبح يفرق تقريباً واضحاً بين ما يمكن أن يعد رواية ، وما هو في الحقيقة قصة قصيرة ، ووقف عند خصائص هذين اللذين اللذين يندرجان تحت معنى عام شامل » . ففي القصة المقصيرة يعالج الكاتب « جانباً من حياة ، لا كل جوانب هذه الحياة ، فهو يقتصر على سرد حادثة ، أو بعض حوادث يتالف منها موضوع مستقل بشخصياته ومقوماته . على أن

(٩٢) (دراسات في القصة والمسرح) . محمود تيمور - ص ١٠٤ .

(٩٣) (الصدر نفسه . ص ٨٩ - ٩٠ .

الموضع مع قصره ، يجب أن يكون تاماً ناضجاً من وجة التحليل والمعالجة ، ولا يتيهاً هذا الا ببراعة يمتاز بها الكاتب الأقصوصي ، اذ أن المجال أمامه ضيق محدود، يتطلب التركيز الفنى . وغاية الرأى في هذه النقطة ان الأقصوصة على أصولها المقررة يجب الا تتناول موضوعاً متراوحاً بين الاطراف ، تستغرق الحياة فيه فترة طويلة من الزمن . فاذا تورط الكاتب الأقصوصي في معالجة موضوع واسع ، فقدت الأقصوصة قوامها الطبيعي ، وأصبحت نوعاً من الخلاصات والاختصارات للقصص الكبيرة . وليس هذا من الفن في قليل أو كثير ، (١٤) .

ودعاء هذا المفهوم الفنى للقصة القصيرة الى أن يركز في قصته حول حادثة مفردة ، ويعنى أكبر العناية بالواقف لا بالأشخاص ، حتى أصبح يتميز أكثر مما يتميز بـ ألقابه تتجه نحو : الحادثة أو الموقف . ويحاول اظهارها بشتى الطرق حتى تكون طبيعية . فهو يتخير جانباً يسيراً من جوانب الشخصية ، أو جزءاً دقيقاً في حياة شخص ، و يجعله محور القصة . بعد أن كان يكتب تاريخ حياة كاملة في صفحات طوال . ويظل تيمور يتكتشف الجزئية البسيطة ، ويتعمقها ، ويعود إليها كأنها لحن من هذه الألحان لليسير . التي يبني عليها الموسيقى قطعته . فاصطبغت القصة القصيرة بالإيجاز والتركيز ، لأنه يتلذذ موضوعاً لها « فكرة ، أو صورة ، أو خاطرة دقيقة » . بحسبة ، تدور علىها القصة ، (٩٥) .

الى جانب التركيز واختيار الجزئيات والاهتمام بدقائق الاشياء ، نجده يهتم بعنصرين لم نألفهما في قصصه القصيرة في المرحلة السايةة . فان عنصري التسويق والمناجاة يعتبران ظاهره فنية جديدة تمتاز بها قصص تيمور القصيرة التي كتبها بعد قراءة موباسان ، وأعلام الفن القصصي العالمي . وربما كان عونه في ذلك أنه يستطيع الوعي الداخلي لشخصياته مما دفعه الى الاحتفال بعنصر التسويق احتفالا بالغا ، حتى اعتمدت القصة عنده على المصادرات وألمفارقات من ناحية ، والمناجاة التي تظهر في النهاية بصورة غير متوقعة ولا ينتظراها أحد من ناحية اخرى :

(٩٤) للصيغ المسايق = ص = RR

١٣ - (٩٥) ملامح وغضون = ص

ففي قصة (إلى الجنة) (٩١) يقدم لنا الشيخ سويم بن شيخ بلدة الدهارشة ، وقد شب تحت رعاية أبيه وارشاده ، لا يرى حوله إلا الصلاح ، ولا يسمع إلا عن الحياة الأخرى وما فيها من نعيم مقيم .. ويموت والده ، فيتثبت هو بتعاليمه وبما كان يلقنه أيام من أحاديث الجنة وما بها من حور العين والتصور .. فتستولى عليه فلسفة جديدة تشغله عن كل شيء آخر : هي فلسفة العالم الثاني بجثته الواسعة .. حتى أنه إذا رأى جنازة أو سمع عن شخص مات ندب حظه السيء لوجوده في الدنيا .. ولكنه مع ذلك لم يكن يقوى على مواجهة الموت بشجاعة .. إذ يبدو أنه أصبح مهموماً حزيناً من الحياة ، فالدار كانها سجن ضيق ، وكل شيء فيها يكتسي بالسواد ، فلم يجد سلطته إلا في زيارة القبور ، يقصد قبر والده ويجلس هناك يتباهي في بيده خياله يريد أن يشارك أرواح الموتى شعورهم بحياتهم في العالم الآخر ..

وذات مساء ، ذهب إلى مكان يلوى إليه قطاع الطرق ، واللصوص ، واتصل بزعيمهم خفاجة ، واتفق معه على قتل انسان ما ، يريد خلاصه من عالم المؤس ، نظير عشرين جنيهاً ينالها القاتل منه هي ثروته التي لا يملك سواها .. ويقوم الشيخ سويم نفسه برسم خطة القتل محكمة دقيقة : على أن الشخص المراد قتيله سيكون حاملاً العشرة جنيهات الباقية على الاتفاق ، كما أنه سيخرج من الدار بعد صلاة العشاء بساعة كاملة ، وسيتخذ طريق الجنر القديم ، ثم يمر بساقية أبي خربوش ، ومنها يسير في غيط النخيل ناحية مهجورة تصلح للقتل .. ويحاول القاتل معرفة اسم هذا الشخص ، فلا يبوح به الشيخ سويم ، مصرًا على أنه « سترقه بعد القتل » .. أما الآن فلا .. سوف تحضر بالقرب من داري وتتربص له فإذا خرج تجده بحظر .. وفي مساء اليوم التالي ، بعد صلاة العشاء ، يخرج من دار الشيخ سويم رجل ملثم الوجه ، بشال أبيض ولتحف بزعبوط أسود ، يمشي بخطوات سريعة متزنة كأنه على ميعاد هام ، ويسير في نفس الاتجاه المرسوم سابقاً ، وحيينما يدنو من الحقل يتمهل في سيره قليلاً ويظهر عليه شيء من التrepid ..

(٩٦) (الميسيسي الإسبوعية) - العدد ١٤٨ - ٥ يناير ١٩٢٨ - وقد نشرت بعنوان (الأمل المنشود) ضمن مجموعة (زامر الحق) سبتمبر ١٩٥٣ ..

ولكنه يعود إلى متابعة السير بجد واهتمام ، حتى إذا ما توسط الغيط خرج له من بين النخيل خفاجة بنبوته الصلب وهو على راسه بضربة من الخلف أصابته في وسط رأسه فترفع على أثرها وخر صريعا وهو يتضمن بكلمات متقطعة « إلى الجنة .. إلى الجنة » .

ولا شك أن قارئ هذه القصة ما يكاد يطالع الجملة الأولى فيها حتى يحس أنه يريد أن يتتابع أحداثها ليعرف من يكون هذا الإنسان المراد قتله ، ويصبح معلقاً ومشدوداً حتى يفاجأ بالنهاية الغريبة . وهي أن الشيخ سليم نفسه ، عاشق الجنة ، المفرم بها ، هو الذي ذهب ضحية فلسالته الصوفية التي طبعت نفسه بشهوة غريبة للموت حتى يرى الجنة التي يقال أن إياها يرتع فيها .

وفي قصة (جريمة حب) (١٧) : نجد أنفسنا أمام رجل أحاب فتاة من كل قلبه ، وبادلته حباً بحب ، ثم تزوجها . وكان في معاملته لها يبدو اضعف منها شخصية ، وأنقل مواجهة للصعب . ففتررت علاقة الحب بينهما ، حتى اتخذت لنفسها عشيقاً . وتصادف أن فاجأهما في مخدعه فلم يجد عليه التاثير وأظهر عدم الاهتمام ، لأنه كان ينوى استبقانهما لينتقم لنفسه منها . . . واستحضر مسدساً ، وكان من يراه في قلقه واضطرابه ، منتظرًا قدومها أنه سوف يقتلها شر قتلة . . . وسرعان ما رأها قادمة من بعيد ، فاختبأ وفاجأها بمرآه ، وأخرج مسدسه ، ولما رأته هي جزعت للمفاجأة بادىء الأمر ، وارتدت خطوتين إلى الوراء . . . لكنها عندما تبيّنت مواجهتها تمالكت روحها وابتسمت ثم جعلت تكلمه في لهجة تأنيب . فإذا بصاحبنا يرتد على عقبيه . وبحركة بسيطة صوب المسدس إلى رأسه وأفرغ رصاصة فيه وسقط لوقته جثة هامدة .

وهـ حسن أغا ، : رجل ثرى ، بخيل ، يحرص على جمع الثروة ، فيحرم نفسه من الطعام ، كما يحرم أخاه من العون . ويقسـ على أهله أشد القسوة ، ولكنـ مع ذلك حريص على الصلاة وعلى أداء الفروض الدينية الظاهرة . . .

(١٧) (الهلال) - أول نوفمبر ١٩٢٩ . ص ٧٢ . واعيد نشرها في (الأطلال) المطبعة المساقية ١٩٣٤ .

وعندما يمرض ويقترب من الموت تكون أحالمه - التي يظهر بعضها حينما ينحدث بصوت عال وهو نائم : عن اللصوص الذين يريدون أن يسرقوه ، وعن أخيه الذي يتصور أنه يعيش بثروته ، ثم يموت هذا الرجل وتعلن وصيته ، فإذا بنا أمام مفاجأة كبيرة لم نتوقعها قبل من مقدمات القصة .. لقد أعلنت هذه الوصية أنه يقف جميع ما يملكه من منقول وثابت على الخيرات .. وصدرت الصحف بعد ذلك ب أيام وفيها الفضول الضافية ذات العناوين الضخمة تمجد ذكرى فقيد البر « حسن أغا » .

وعلى هذا النمط نلاحظ أن محمود تيمور في قصصه القصيرة يعطي عنابة كبيرة لعنصر التسويق والمفاجأة .. وربما يكون في احتفاله بالمفاجأة والفارقة متأثراً بأسلوب موباسان ، أستاذه في طريقة التناول والمعالجة .. فقد تلقى تيمور عن أستاذة أن ينهي القصة القصيرة بمفاجأة تصبح بمثابة « لحظة التنوير » في « خاتمة القصة » . وأدى به هذا إلى أن يصل بالقارئ في نهاية القصة إلى وضع نفسى جديد لم تمهد له أطلاقاً مقدمات القصة ، وحين يستخدم أسلوب التسويق ليخفف من وقع المفاجأة إن كانت مخالفة أو غير مبررة فنياً ، بالقياس إلى الارصاد السابقة عليها .. ويكون التسويق حينئذ « أساس المتعة الفنية في القصص » (١٨) .

وليس أدل على أن تيمورا قد تأثر بموباسان في هذه الناحية من تلك القصص العديدة التي يلجا فيها إلى هذا الأسلوب ، إذ تكاد تصف هذه الفترة تمتليء بالتسويق كوسيلة لبلوغ الهدف ، وتعتمد على المصادفة والمفاجأة في نهاياتها .. وإن كان النقاد يعتبرون « العقد La Parure » هي « تحفة موباسان الصغيرة » (١٩) فإن الدارس لقصص تيمور المتلاحقة والمنحصرة في فترة ما بين ١٩٢٨ - ١٩٣٣ يروعه أن يجد لها في معظمها لافتغل هذا العنصر .

(١٨) (العالم بين دلائل كتاب) - المفرد ستيفورد - ترجمة الدكتورة سهير القلمانوى ص ٨٣ .

(١٩) An Introduction to the Study of literature. by : William Henry, Hudson. 1930. P. 453.

وانظر في ترجمة هذه القصة التطبيق عليها : (أعلام الدين القصصى - هنرى ودانالى توماس - ترجمة عثمان نويه - الألف كتاب - من ٢٣١)

ويهتم تيمور بالحركة - وهي ظاهرة جديدة أيضا في هذا الطور - فقصصه تبدو نابضة متماسكة حتى تصل إلى الذروة . تسرى في جوانبها منذ البداية حركة وحيوية ، هي حركة الحياة وحيويتها الدافقة .. وهو يستعين في إبراز هذه الحركة بالوصف حينا ، وبالحوار حينا ، وبإيجاد الجو الملائم حينا ثالثا .. وهذا الجو هو عنصر خفى يتخلل قصصه القصيرة ، حيث ينقلنا إلى جو شخصه أو أحدهاته ، فيجعلنا نحيا مع تلك الأحداث ، ونساير تلك الشخص ، ونتتبع حركاتهم .

ولاحات الحركة الفنية في القصة يلجا تيمور إلى استخدام الصراع كادة فنية للتوصل إلى الحركة المطلوبة .. فهو يخلق مواقف متازمة ، ويقدم لنا شخصا متصارعا ، ويكون الصراع أحيانا بين قوتين متساويتين تماما . وأحيانا أخرى يكون الصراع في نفسه الفرد . كالصراع بين العقل والعاطفة . أو بين التقاليد والظروف الخارجية ، في مواقف تعبر عن نبض الحياة ، حيث يكون الصراع هاما وخطيرا وذا مغزى معين .

ويستغل تيمور أحداث الصراع في قصصه استغلالا فنيا ، فمن طريقه يستطيع الموازنة بين القوى المتضادة ، سواء كانت مادية أو معنوية ، خارجة عن الفرد أو داخلة في ذاته ، للدرجة التي تبقى فيها نتيجة الصراع معلقة ويهس القاريء إزاءها بترقب وانتظار وتشوف لمعرفة خاتمتها ، فهو اذن صراع متتطور ، يدفع بالحدث نحو الذروة . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فان تيمورا يعرض نماذج لواقف كثيرة نجرب فيها صراعات متعددة في حياته اليومية ، ذلك أن كلا منا قد يواجه يوميا – أو في معظم الأيام – بصراعات ذات أشكال مستمرة التأثير علينا . وتلعب هذه الصراعات دورا في بعض الأحيان ، حيث تغير من قيمتنا أو تصوراتنا للطبيعة الإنسانية ، أو تكشف سماتنا أو تحول مثنا ومدركاتنا .. وعبر طريق تقدمه لنا هذه المواقف التي يتعرض لها معظم القراء ، يؤثر فيهم تأثيرا عميقا ، فيجعلهم يشعرون بحركة الحياة ونبضها ، كما شعر هو بهذا النبض ، ومن ثم يصبحون أقدر على أن يعيشوا الحياة ويعاملوها معها ، و « ان القصص المؤثرة الفعالة هي التي يكون الصراع فيها نامياً ومتطورا » (١٠٠) ويصبح الحوار في قصص

محمود تيمور القصيرة جزءاً هاماً من الأسلوب التعبيري ، يتخذ وسيلة ضرورية في رسم الشخصيات ، وأداة لتحريك القصة ، وبث النشاط فيحدث . وتمثيل الحركة التصصية تمثيلاً حياً صادقاً . فلا يستخدمه تيمور وكأنه مجرد محاكاة جافة ، أو مسألة للقارئ ، أو وسيلة للتفلسف والتقصص ، بل انه أداة الشخصية في التعبير عما تحس ، وعن ادراكيها ونظرتها للحياة والكون من حولها . فضلاً عن أن الحوار يكشف ويوضح العالم الداخلي للذات ، ويجلِّي المشاعر الإنسانية ، ويظهر أعمق النفس وأبعادها فنطقو على السطح .

ولم يعد تيمور يستعمل كلمة « قال - قالت » وهي الألفاظ الدالة على القول ، حينما يبدأ جمله للحرارية بين الشخصوص . لكنه تجذبصور دلالات الألفاظ التي يراعي فيها انفعالات الشخصوص ، ويراهما أنساب في البدء عند التحوار ، من تلك الألفاظ التي أصبحت علامة مميزة للحكى والتقصص والقول ، لذا نجده يستخدم الألفاظ العبرة عن أحوال ، وفي الوقت نفسه مجده لفظ يحمل في طياته ما يوحى بالالتفات والحركة . كان يكثر من افعال « التحول والاصيرورة » ويستبدل بأشعال القول (غمم - تتمم - همم - تاتا) إلى غير هذه الأفعال .

وفي بعض قصص هذه الفترة يهتم بوحدة الزمان ، ووحدة المكان . ذلك أنه يتناول قطاعات عرضية من الحياة لقطاعات طويلة مما يتناسب والعمل الروائي . اذ القصة القصيرة ليست الا موقف مكتف خصباً بالدلائل ، خاستلزم هذا أن يستغرق الحدث فيها وقتاً قصيراً ، أو زمناً محدوداً . بضعة أيام ، بضع ساعات ، أو لحظات قصار . كما أنها تدور في مكان أو مكانيين ، فيجمع الكاتب في قصته بين وحدتي المكان والزمان . وقد نضج أسلوب تيمور الفني في هذا الاتجاه بحيث استطاع أن يعبر عن الملابسات « الزمانية والمكانية » . وعن الخوايا الكامنة وراء السلوك في قصة كقصته (افتح الباب) مثلاً : فهي لا تستغرق أكثر من نصف ساعة ، والمكان واحد لم يتغير : فتاة سالت قريباً لها أن يعطيها كتاباً ، دخلت الحجرة معاً وأغلق الباب بالفتح ، وطفق يتظاهر بالبحث عن الكتاب ، ويطيل التقليب فيما بين يديه ، وهي ترنو إليه متضاربة الخواطر ، وكان مرتدية منامته التي تموح على جسمه البديع فأطلالت النظر إلى ساعديه القويين ، واحتللت جسمها اختلاجة كهربية .

وقالت لنفسها : ما أشد كبرياته ؟ ولكنها ستهزم هذه الكبراء هزيمة ساحقة ، سيجثو تحت قدميها قائلاً : كم أحبك ياعصافورتى الصغيرة ! فتجيبه وهى مهتاجة : دعنى أخرج .. افتح لى الباب !! وبينما هى سابحة فى هذه الخواطير اذ سمعته يقول : ها هو ذا الكتاب ! « مرفعته الى بصرها وقد زوى ما بين حاجبيها فاختفت منه فى صمت ، وأبصرته يفتح الباب ويصبح بالخادم : ألم أقل لك غير مرة باصلاح هذا الباب ؟ .. ولبثت الفتاة تحدق طويلاً في الجهة التي اختفى فيها ثم تففت بالكتاب من النافذة ، وارتقت على التكا ، وانكببت على منديلها تمزقه بأسنانها » (١٠١) .

وثمة ملحوظ آخر يدل على تطور فن القصة القصيرة عند محمود تيمور ، ذلك أن طريقة في السرد لم تعد مقصورة على الطريقة المباشرة التقريرية . فقد أخذ يلون وينوع في عرضه للقصة ، وسرده للحدث . وإذا به مرة يطرق بباب السرد من الخارج ، ومرة أخرى يسرد سردا ذاتيا ، بأن يجعل من نفسه واحد شخصيات القصة شخصية واحدة ، ويكتب على لسان المتكلم (١٠٢) وهي الطريقة التي يسميهما البعض (ترجمة ذاتية) (١٠٣) وب بهذه الطريقة يعطيها تيمور متعة اعظم وأكثر قربا الى النفس .. ونراه مرة ثالثة يتلزم في السرد طريقة الوثائق والرسائل المتبادلة كما في قصة (انقلاب) . ولكن هذا نادر .. ويستحدث تيمور ضربا جديدا من ضروب العرض الفنى للقصة ، وهو « الحديث النفسي للشخصية » أو « المونولوج الداخلى » ، وبطبيعة الحال ، نجده عند تيمور بسيطا ، ساذجا ، لأول عهده به . وربما تكون هذه الطريقة هي التي أتاحت له الفرصة في أن يصور لنا الحياة كما تتصورها الشخصية ، لأنه يرسمها من خلال عالمها الشعورى ، واللاشعورى الخاص ، من خلال تفكيرها العابر المراوغ للتداعى . ويسور عالمها التخييلي الباطنى الذى يبعج بالأصوات والروائع ودنيا التجارب الحسية .

(١٠١) مجلة (الأدب) أبريل ١٩٥٤ . مقال للأستاذ مصطفى عبد الكطيف السحرى . من ٧٥ - ٧٦ . و (الفن التصصى في الأدب المصرى الحديث) دكتور محمود حامد شوكت - دار الفكر . من ٢٧٧ .

(١٠٢) (الأدب وملتون) دكتور عز الدين اسماعيل . دار الفكر . ص ١٦١ .

(١٠٣) (فن القصة) . دكتور محمد يوسف نجم . ص ٧٣ .

ولما كان تيمور ينهج في قصص هذه المرحلة المتهج التحليلي النفسي ، فإن «المونولوج الداخلي» يصبح بالنسبة له أذن أجود طرق السرد التي تساعده على تحقيق ما يبغى ، مادامت غايتها هي أن «يدرس الشخصية الإنسانية ويعرضها على الملا برسم قطاع داخلي لحياتها العقلية الطبيعية العغوبية» (٤٠) .

ويبدو استخدام تيمور لهذه الطريقة في قصته (بدور) ضمن مجموعة (الحاج شلبي) ، حين يصور الصراع الداخلي في نفس بدور وقد أغاثت القول ليوسف ابن مالك البيت الذي تقطنه مع جدتها . وعلى الرغم من أن يوسف هذا كان يجد مذ أم حسنين الخياطة استجابة جنسية ، واندفعاً كلية نحوه فإنه كان يحب بدور الفقيرة ، الكادحة ، الشقية .. وكانت بدور تعلم أن الخياطة تنافسها في التقرب من يوسف وتکاد تستحوذ عليه . غير أنها كانت تحافظ على نفسها ، ولا تعبأ به . وفي براعة فنية ينبعق تيمور نفسية بدور ليصورها وقد استبدلت بها نوازع الهم والأسى على ما فات لأنها تغفلت في معاملتها ليوسف وهي في ذات الوقت تحبه وتتغيه .. فلما أرادت النوم كانت أعصابها يقطة ثائرة ، فلم يغمض لها جفن حتى الفجر ، وكانت تقطب على الفراش والأفكار الغريبة تزدحم في رأسها . وكانت صورة الفتى يوسف ماثلة في مخيلتها لا تبرحها . فتارة تتبعث فيها حانها وموهتها فتبتسم لها مبتهجة ، وتارة تثير فيها كامن أسفها فتتظر إليها بحزن مستعطفة ، وطروا كانت تخيفها فتخفي رأسها تحت وسادتها هرباً منها وكانت في اثناء ذلك تهوى كأنها في حلم ضاحكة باكية .. وهذا ي يأتي دور المونولوج الداخلي ليينقلنا الكاتب مباشرة إلى الحياة الداخلية للشخصية بدور دون تدخل منه أما بالشرح أو التعليق ، ليعبر به عن أكثر الأفكار خفاء ، تلك الأفكار التي تكون أقرب ما تكون إلى اللاوعي ، فتناجي بدور نفسها في حديث لا مستمع له ، لأنه حديث غير منطوق : «لقد كنت قاسية معه اليوم .. آه ما أشقايني .. لقد أوغرت صدره على فصار من أعدائي .. وكان في استطاعتي أن أرده باللين فاكتسب صداقته .. لن أستطيع مواجهته بعد اليوم .. لن أستطيع .. ولكنني يتبعني ليمسك بي ويقبلنى .. لا أريد أن يقبلنى .. أبداً .. أبداً .. ياللعار .. ولكنني يقبلنى بالرغم مني كما فعل

(٤٠) (فن القصة) . ص ٧٦ .

هذا الصباح .. اذهب عنى ياشقى ، اذهب ياشقى وارحمنى .. ولكن ثبتت
حotope بالرغم من ذلك ، حلوة من فمك الجميل .. ياحلمى وياسعادتنى ..
دعنى أهرب لآخرى نفسى من القضية .. دعنى أقتل نفسى لأنجو منك ..
أنى أكرهك .. أحبك أكرهك أحبك أكرهك أحبك .. (١.٥)

فقد نقل علينا تيمور ذلك الحوار الانفرادى الذى كان يعتمل فى باطن
بدور ، وشق ستار الوعى ، والعقل الواقعى ، ليستشرف ما يعتلنج فى طوابياما
وسرايرها ، حتى يبرز لنا صورتها بينة الجوانب تامة الاوضاع .. ولم يوجد
الا المونولوج الداخلى وسيلة فنية لتخطى أسوار العقل الواقعى ، فهو لا يخرج
عن كونه .. الكلام غير المسموع وغير الملفوظ ، الذى تعبّر به الشخصية عن
أفكارها الباطنية التى تكون أقرب ما تكون الى اللاوعى : وهى أفكار لم
 تخضع للتنظيم المنطقى لأنها سابقة لهذه المرحلة ويتم التعبير عن هذه الأفكار
 بعبارات تخضع لأقل ما يمكن من قواعد اللغة والغرض من هذا الإيحاء
 للقارئ ، بأن هذه الأفكار هي الأفكار عند ورودها الى الذهن ، (١.٦) .

ويدل على هذا دلالة قاطمة أن تيموراً أخذ يدعو الكتاب - خاصة كتاب
القصة - الى ضرورة الاهتمام بالكشف عن اللاشعور وملابساته وما يعتمل
فيه :

« وان كاتباً يقتصر على العقل الواقعى ، فيما يزاوله من عمله الفنى ،
لهو كاتب يقنع بقشور الطواهر ، ويكتفى بالعالم الطافية ، فلا يخرج من ذلك
الا بصورة زائفة ، وسراب كاذب ، لا يقتربه من حقيقة الحياة شيئاً .. فاما ان
استطاع الكاتب ان يتخطى أسوار العقل الواقعى ، فإنه يجد في يده المصباح
السحرى ، ينير له طريقه ، فتكتشف له الشخصيات سافره غير متكررة ،
وتتجلى له الدوافع التى تحرك تلك الشخصيات ، وتريدها على مختلف
أنواع السلوك » (١.٧) .

(١.٥) (الماج شلبى) محمود تيمور - مطبعة الاعتماد ١٩٣٠ - ص ١٨٩/١٨٨ .

(١.٦) (القصة الميكولوجية) - لميون اليدل - ترجمة الدكتور محمود المسعرة - بيروت ١٩٥٩ - ص ١١٧ .

(١.٧) (دراسات في القصة والمسرح) - محمود تيمور - ص ١٢٨ .

(٦) في تقويم قصة تيمور القصيرة :

ويبدأ اتجاه محمود تيمور في هذه الفترة أيضاً إلى الميدان الروائي فيكتب قصصاً طويلة ، تكون في طليعتها قصة (رجب أفندي) ١٩٢٨ . ثم يتبعها بعد سنوات بـ (الأطلال ، ونداء المجهول ، وكيلوبترا في خان الخطيلي ، وسلوى في مهب الريح ، وشمروخ ، والى اللقاء أيها الحب ، والمصابيح الزرق) .

كما يكتب المسرحية ، فيقدم في حلبة الدراما (المنفذة ، والمخابأ رقم ١٣ ، وفاء ، وعوالى ، وقنابل) وغيرها . ويحظى خطوات فسيحة في اندرايسات الأدبية واللغوية مما يمهد له سبيل الدخول ضمن أعضاء المجمع اللغوى ٠٠ وتتغير تباعاً لذلك نظرة تيمور لانتاجه الأول من القصص القصيرة ، فيأخذ في إعادة صياغة بعضها على اعتبار أنها كانت تمثل الحقبة الأولى من حقب تفكيره . ويفتقى من مجموعاته الثلاث الأولى بعض القصص ، فيتناولها بالحنف والتهديب والاصلاح ، محظوظاً بالطابع القديم لهذه القصص في الموضوع وال فكرة ، مجرياً فيها بعض التغيير من ناحية الأسلوب والمعالجة .

وانه وإن كان تيمور قد أشار في مجموعته (الوثبة الأولى) ١٩٣٧ إلى القصص التي تناولها بالتعديل والتحوير ، فإنه يكاد يكون أكثر الكتاب إعادة لنشر القديم من قصصه ، دون الاشارة لذلك إلا في القليل النادر جداً . بل يبلغ به هذا العمل مداه حين نجده يعيد نشر القصة الواحدة أكثر من مرة وفي نترات متقارنة . أحياناً يعدل في أسلوبها ، وأخرى لا يغير فيه . بيد أنه يأتي لها بعنوان مختلف ، والأمثلة على ذلك كثيرة (١.٧) .

(١.٧) من القصص التي نشرها تيمور أكثر من مرة وفي فترات متباينة حيناً ومتقاربة حيناً آخر :

(١) (المهدى المنتظر) . - نشرت في (المشكاة) الجزء الرابع - ١٥ فبراير ١٩٢٣ . ثم أعيدت بعنوان (عم متوى) في المجموعة التي تحمل الاسم نفسه .

- = (ب) (المست تردد) - نشرت في (التمثيل) . العدد ٤ - ١٠ أبريل ١٩٢٤ -
ثم نشرت في (الشيخ جمعة) ١٩٢٥ .
- (د) (سيدينا) - نشرت في (التمثيل) - العدد ٦ - ٢٤ أبريل ١٩٢٤
ثم نشرت في (الشيخ جمعة) بعنوان (الله يرحمه) .
- (د) (ضحايا المحال) - نشرت في (الفجر) . العدد ٧٣ - ١ يوليه ١٩٢٦ -
أعيدت بعنوان (الشيخ نعيم الامام أو المزاج) في (الحاج شلبي) .
- (ه) (الاسطى شحاته يطلب بأجرته) - نشرت في (الفجر) - العدد ٥ - ١٠ فبراير ١٩٢٥ - ثم نشرت بعنوان (الأجرة) في (الشيخ جesse) ١٩٢٥ ، ثم نشرت في
(الحديث) العدد ٦ - حزيران ١٩٢٧ - بعنوان (الأجرة) .
- (و) (مقلد) - نشرت في (الفجر) - العدد ٣٦ - ٢٠ سبتمبر ١٩٢٥
وأعيدت في (عم متولى) ١٩٢٥ . ثم اختارها ضمن (الوثبة الأولى) ١٩٣٧ .
- (ز) (أب وابن) ، (الموظفة أخيرا) : نشرتا في (الفجر) أغسطس وسبتمبر ١٩٢٥ - ثم في (عم متولى) و (الوثبة الأولى) .
- (ح) (قصة الشباب) - البلاغ الأسبوعي - ٢٦ نوفمبر ١٩٢٦ - ثم في
(الحاج شلبي) ١٩٣٠ بنفس العنوان .
- (ط) (صاتحة) - الهلال - فبراير ١٩٢٨ - أعيدت بعنوان (إلى السارق) في
(ذا مر الحى) ١٩٥٣ .
- (ئ) (أبو عرب) - الهلال - ديسمبر ١٩٢٨ - أعيدت في (الأطلال) ١٩٣٤
بنفس العنوان .
- (ك) (عفريت أم خليل) - الهلال - ١٩٢٩ - أعيدت في (النحاج
Shellbi) ١٩٣٠ ثم في (قلب غانية) بعنوان الشجاع .
- (ل) (جريدة حب) - الهلال - نوفمبر ١٩٣٩ - أعيدت في (الأطلال)
١٩٣٤ - بنفس العنوان نفسه .
- (م) (حنن أب) - الهلال - مايو ١٩٣٢ - أعيدت في (فرعون المصير)
بنفس العنوان .
- (ن) (إلى الجنة) - السياسة الأسبوعية - العدد ١٤٨ - ٥ يناير ١٩٢٨
أعيدت في (ذا مر الحى) ١٩٥٣ - بعنوان (الأمل المشود) .
- س - (اليتيمة) في (الشيخ علاء الله) ١٩٣٦ - نشرت في (ذا مر الحى)
١٩٥٤ - بعنوان (ست الكل) .

والواقع أن هذه العملية الفنية التي يقوم بها تيمور تدل دلالة واضحة على مدى نوعي الفنى الذى وصل اليه الكاتب بحيث ينظر الى نتاجه الأول نظرة جديد ، فيحس ما به من نقص ، ويتمس ما يعترفه من عيوب فنية أو أسلوبه .. ونحن وإن كنا نسلم بذلك ، ونعتقد في أحقيته بتناول نتاجه ، والتعديل فيه حسبما يرى ذلك من دواعى الفن وضرورات الصناعة فاننا من ناحية أخرى لا نرى ثمة داعيا يدفع للكاتب الى تغافل التاريخ مثل هذه الانقصاص المعاد نشرها . ذلك أننا نجد تيمورا يهملا تماما الاشارة الى أن هذه القصص قد سبق نشرها في زمن معين .

وكما أن نتاجه الأدبي من حقه ، فكذلك من حق التاريخ الفنى والأدبى عليه أن يطالبه فقط بالاشارة الى سبق نشره للقصص وتحديد تاريخها الذى ظهرت فيه لأول مرة . وبالمثل كلما حاول صياغتها من جديد ، احتفظ بتسجيل الاشارة الى ذلك مشفوعة بالتاريخ القديم والجديد على حد سواء . وطبعى أن هذا المأخذ لا ينقص من قدر تيمور ككاتب قصة قصيرة ، وكلب لها فى أدبنا العربى فى مصر ، باى حال من الاحوال ، بقدر ما هو منتب للدارسين الذين يشعرون أنهم فى حاجة الى مسح كل الصحف والدوريات التى كان يبعث تيمور بانتاجه لها ، فى مصر وفي غيرها من البلدان العربية ، وما أكثرها !!

وقصارى القول أن تيمورا التزم الجانب الانساني فى قصصه القصيرة ، وأصبح يضع فى اعتباره الأول أن الانسانية هي أهم قيمة فنية لابد من

= (ع) (الشيخ علوان) - (الهلال) - مارس ١٩٢٩ - نشرت بالعنوان نفسه
في (الشيخ عفا الله) ١٩٣٦ .

(ف) (الشيخ جمعة) نشرت في (السفر) ٢٢ مايو ١٩٢٢ - ثم في
(الشيخ جمعة) ١٩٢٥ - ثم في (دنيا جديدة) بعنوان (حارس الجن) .
(ص) (حنين) - في (قلب غانية) ١٩٣٧ - أعيدت بنفس العنوان في
(ثلاثون) ١٩٥٥ .

(ق) (بنت الشيطان) في (بنت الشيطان) أعيدت بعنوان (المtram رقم ٢) في (شفاء غليظة) واستوحى الكاتب منها مسرحية (أشطر من أبليس) .
(ر) (الكسير) - في (الشيخ عفا الله) ١٩٢٦ - أعيدت بعنوان (سوق من خشب) في (ثلاثون) ١٩٥٥ .

توافرها في العمل القصصي حتى يكتمل نضجه واستواؤه ، ليصبح عالياً
يقروء الناس في كل مكان ، ويتنزقونه على اختلاف ميلهم ومشاربهم
وأجناسهم .

كما أنه طبق يساري المجتمع بقصصه ، ويشاكل حضارته ، ويواكب ثقافته ،
ويترجم في صدق ويسر عن عواطف أمه .

وهكذا استطاعت القصة القصيرة على يديه أن تشق طريقها إلى القلوب
والأنفاس والأذواق ، وأن تتحلى كل العقبات من التباين اللغوي ، والاختلاف
المذهبي . ومن تعدد القوميات والجنسيات .. سلاحه في ذلك (الصدق) .
والصدق وحده : صدق الاحساس ، والصدق عند التعبير . فاتسع فن القصة
القصيرة لديه لنزعات انسانية رفيعة . فضلاً عن توافر العناصر الفنية ،
وأسس البناء ، والخصائص التكنيكية ، فاصبح بذلك الفنان الذي اكتمل
له المضمون العالمي ، كما توفرت عنده عناصر الشكل الفنى الدقيق .

خاتمة

النفت الأدباء إلى أدبنا التقليدي فلم يجدوا فيه مثلاً يحاكونه على نمط هذا اللون الجديد من الأدب الذي نقلته لهم الترجمة في العقد الأول من هذا القرن . كما عملت ثمة أسباب تتصل في الغالب بالحياة الاجتماعية، والسياسية، والثقافية ، على أن يتاخر ظهور فن القصة القصيرة ، إلى الفترة التي أخذت فيها الطبقة الوسطى تحس بكيانها ، كقوة فعالة ، توجه الأحداث ، وتسهم في الحياة السياسية اسهاماً يبلور شخصيتها ، ويبذر وجودها .. فقد ضعف شأن الصحافة ، وخضعت لرقابة الرقيب . وتكيف التعليم تكيفاً يلائم المستعمر لا المتعلم . وانعزلت المرأة عن الحياة انعزلاً تاماً أو كالتام . ولم يجد الأديب هيئة علمية أو رسمية تشرف على نتاجه وتوجهه وتشجع مؤلفاته . وأدى هذا إلى أن تظل القصة القصيرة مجهلة المكانة ، مضطربة المفهوم ، لا تعنى في الأذهان إلا أنها لها وعيت ، أو طرفة من الطرف ، أو عادة خبيثة بخسي من طفليانها لأننا نقلناها عن الغرب . فان عادات الغرب تختلف كثيراً عن نظم وتقاليد وعادات الشرق .. ولكن النماذج المنقولة عن الغرب ، كانت مصبوغة بصيغة اصلاحية ، فامتزجت بما ساد المجتمع والكتابات الموجدة من دعوات لاصلاح الاجتماعي .

كما أن محاولات الكتاب المصريين في الميدان القصصي لم تنفلت من الأسر الاصلاحي أيضاً ، على الرغم من أن أصحابها كانوا أكثر وعياً وتفهماً لهذا الفن عن سبقهم .

وهذه المحاولات لم تؤد ب أصحابها إلى درجة التخصص في القصة القصيرة ، فقد كان لكل منهم فن غالب عليه وشفف به . فكمان كان لصالح حمدي حماد الفن الروائي ، الذي أثر في فنه القصصي ، كان لمحمد تيمور مسرحه ، حتى أنه احتفظ للقصة القصيرة التي كتبها ببعض خصائص الفن الدرامي . وببدأ نمو ووعي المجتمع بواقعه . ويحس كل فرد بكيانه الذاتي . وتظهر

توى جديدة في المجتمع . وينتقل المجتمع من مرحلة الخيال والوهم ، إلى مرحلة تجعل للواقع قيمة كبرى، تقوم به الأشياء وتنتظر من خلالها إلى الوجود . ويأخذ الفن القصصي القصير في الاقتراب من الواقع ، ولكنه اقتراب شديد وواضح إلى أبعد الحدود ، لا الواقع الفيزي بل الحقيقة الفعلية الموجودة بكل جزئياتها وتفاصيلها . . . وظهرت القصة القصيرة كمحاولة من الكتاب للاسهام بها في الميدان القومي والوطني . وأخذت تعكس صورة دقيقة لمجتمع ما بعد الثورة ، الذي ظهرت فيه المرأة بشكل ملحوظ . وصورت هذه القصص الحياة تصويراً أميناً ، بما شمل الحياة الفكرية والسياسية والاجتماعية من تغير وتطور . . وتمثل ذلك في قصص كل من عيسى عبيد وشحاته عبيد .

ويشغل الفن القصصي القصير بعده بالكثيرين ، فيحفلون به . ويخصصون المجالات له ، وتنغير نظرة القراء والكتاب لفن القصة التصويرية ، ريثما يقبل عليه الكثيرون . ويظل الارتباط بالواقع والبيئة المصرية قائماً . ولكنه ارتباط فني يتخلص تدريجياً من شوائب المرحلة السابقة التي مر بها الفن ، فلم يعد تصويراً جافاً أميناً حرفياً للحقيقة والواقع الموجودين بتفاصيلهما وتفاصيلاتهما ، بل أنه تصوير للواقع من خلال ذات الكاتب واحساسه به ، وتحليله له وتفسيره لظواهره .

ونعجب إذ نرى الكتاب في هذه المرحلة من مراحل نمو الفن ونضوجه . يدعون فيه باحساس غريزي ، لا بدافع التكسب والمصلحة ، احساس داخلي بضرورة أن يكون لنا في أدبنا مثل هذا اللون الجديد من الأدب . فان مصر قادرة على أن تكون لها قصصها القصيرة ، النابعة من الأرض المصرية ، لا من الأرض الغربية أو العربية القديمة . ومن ثم جاءت ثورتهم على الأدب التقليدي لا لشيء إلا لأنه عاطل من فن القصة القصيرة . . ورأينا كتاباً قد تزعم المذهب الرومانسي في أول قصة مصرية حديثة ، يتحول إلى وصف الواقع ومحاولته فهمه وتحليله ودراسته ، وتبين المشكلات التي تصرطع في جوانبه . حيث صور الريف تصويراً مخالفًا لما كان ثابتاً في أذهان القراء عنه . فقد كان يمثل في نظر القارئ الانطلاق العاطفي ، والطبيعة المنبسطة ، والجو الجميل ، بينما يصبح - تبعاً لتطور الفن نحو الواقعية - مجتمعاً له مشكلات ، ولشخصوه مأساتهم النفسية التي تحتاج من الكاتب إلى تعليل وامعان نظر .

ولم يقف تطور هذا الفن عند حد المضمون وحده ، فان الكتاب اخذا ينتهجون في قصصهم أشكالاً متباعدة . فمنهم من اختار لنفسه أسلوب الرسائل المتبادلـة نمطاً لقصصه . وبعضهم حاول أن تدور قصته على حدث مثير أو خبر شاذ . ومن الكتاب من اتخذ من القصة القصيرة وسيطه إلى بث خرالـج نفسه ، وبلورـة ذاته ونحا بها آخر نحو الموضوعية الصارخة .

وتسلـك القصة القصيرة سبيـل النفس الإنسانية والصراع النفسي الداخـلي الذي يعتـمل في أعماق الإنسان ، فتجلـي حالات نفسية خاصة ، وعواطف بشـرية ، وغراـفـز طبيعـية معينة كانت القصة القصـيرة فيما مضـى بعيدـة عن ميدانـها ، غير محتـلة بتصـوـيرـها أو تجـسيـدـها .

ويبدو ذلك واضـحا في آخر مرحلة مرت بها القصة القصـيرة في فـنـاجـادـيبـ القـصـيرةـ الأولـ في مصر « محمود تـيمـور » . فقد عملـ من جـانـبهـ علىـ أنـ يـنـتـقلـ بـهـذاـ الفـنـ منـ مجـالـهـ الـاقـليمـيـ المـحدودـ إـلـىـ مـجاـلاتـ أـخـرىـ أـرـاحـبـ وأـوـسـعـ .

وفيـماـ يـتعلـقـ بالـلـغـةـ الـقـصـصـيةـ والمـدىـ الـذـيـ وصلـتـ إـلـيـهـ فـيـ الكـتابـاتـ الـقـصـصـيةـ فـيـ الـفـتـرةـ الـتـيـ درـسـناـهـاـ ، لـاحـظـناـ أـنـ الـكتـابـ كـافـواـ فـيـ بـداـيـاتـ حـيـاتـهـمـ الـفـنـيـةـ يـلـجـئـونـ إـلـىـ اللـغـةـ الـعـامـيـةـ وـيـدـيـرـونـ حـوارـ شـخـوصـهـمـ بـهـ ، تـمـسـكـاـ مـنـهـمـ بـرواـقـيـةـ الـأـداءـ ، وـمـحـافظـةـ عـلـىـ نـقـلـ الشـئـ كـمـاـ هـوـ ، فـيـ حـقـيقـتـهـ لـكـنـاـ وـجـدـنـاـ أـنـهـ بـعـدـ مـارـاسـةـ طـوـيلـةـ لـلـفـنـ ، وـمـعـانـاةـ شـاقـةـ فـيـ حـقـظـهـ ، وـقـراءـاتـ مـسـتـمرـةـ فـيـ مـحـيـطـهـ ، يـعودـونـ إـلـىـ اللـغـةـ الـعـربـيـةـ الـفـصـحـيـ فـيـ الـحـوارـ . إـلـىـ جـانـبـ مـحـافظـتـهـ عـلـيـهـاـ فـيـ السـرـدـ وـالـوـصـفـ وـالـتـصـوـيرـ . . يـحـدوـهـمـ أـمـلـ فـتوـسـيـعـ نـطـاقـ قـصـصـهـمـ ، وـتـهـيـئـةـ الـفـرـصـةـ أـمـاـهـاـ كـيـ تـنـتـشـرـ وـتـذـيـعـ وـتـصـبـحـ لـهـ أـصـدـاءـ عـالـيـةـ .

وـانـ أـشـدـ الـمـتـحـمـسـينـ لـوـاقـعـيـةـ الـلـغـةـ تـحـولـواـ إـلـىـ الـعـربـيـةـ الـفـصـحـيـ فـيـ مـراـحلـهـمـ الـفـنـيـةـ الـأـخـيـرـةـ .

وـرـبـماـ يـقـفـ هـذـاـ دـلـيـلاـ عـلـىـ صـلـابـةـ الـلـغـةـ ، وـقـدرـتـهـاـ عـلـىـ الـبقاءـ وـمـروـنـتهاـ وـحـيـويـتـهـاـ وـتـطـوـرـهـاـ وـمـروـنـتهاـ مـعـ كـلـ الـأـشـكـالـ الـأـدـبـيـةـ وـالـأـلـوـانـ الـفـنـيـةـ الـمـخـلـفةـ .

ولئن كانت دعوات النقاد اليوم هي التي تشارك في توجيهه كتاب النصية
القصيرة نحو التزام أسلوب ما وترك آخر ، فان النقاد في الفترة التي درسناها
لم يكن لهم شأن التوجيه والارشاد على وجه من الوجه . فان الكتاب أنفسهم
هم الذين كانوا يشعرون بضرورات الفن .

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر :

- (ا) تخصص قصيرة منشورة بالصحف والمجلات .
- (ب) مجموعات قصصية .

ثانياً : المراجع العامة :

- (ا) عربية .
- (ب) مقالات منشورة في الصحف والمجلات عن القصة القصيرة .
- (د) افرنجية .

ثالثاً : الفهارس :

- (ا) فهرس الصحف والمجلات .

أولاً : المصادر :

(١) قصص قصيرة منشورة بالصحف والمجلات (*)

١ - ابراهيم المصرى :

- ١ - سخرية الميل : « السفور » : العدد ١٥ - ١٢ فبراير ١٩٢٠ ص ٥
- ٢ - اللطخات الثلاث : « السفور » : العدد ١٧ - ٢٦ فبراير ١٩٢٠ ص ٥
- ٣ - انطانيوس أندى : « التمثيل » : العدد ١٣ - ٣ يوليه ١٩٢٤ ص ٩

٢ - احمد حلمي سالم :

- ١ - الزوجة : « الفجر » : العدد ٥٢ - ١٧ يناير ١٩٢٦ ص ٢

٣ - احمد خيري سعيد :

- ١ - جنایة أم على ولدتها : « الفجر » : العدد ١٢ - ٣ أبريل ١٩٢٥ ص ٢
- ٢ - أم شحاته : « الفجر » العدد ١٤ - ١٧ أبريل ١٩٢٥ ص ٣
- ٣ - من الكوخ الى القصر : « الفجر » العدد ١٧ - ٨ مايو ١٩٢٥ ص ٣
- ٤ - قصة مخدر : « الفجر » العدد ٢٥ - ١٠ يوليه ١٩٢٥ ص ٣
- ٥ - السرقة المنشورة : « الفجر » العدد ٢٨ - ٢ أغسطس ١٩٢٥ ص ٣
- ٦ - عريض المفلة : « الفجر » العدد ٣٥ - ١٤ سبتمبر ١٩٢٥ ص ٣
- ٧ - اللغز : « الفجر » العدد ٢٨ - ١٤ أكتوبر ١٩٢٥ ص ٣

(*) لما كانت أعتمدت في الرتبة الأولى على المعاشرة ، معتبراً إياها الأرض الطيبة التي نبتت ونشأت في أحضانها القصة القصيرة ، ثانية حاولت جهد استطاعته عمل فهرس يضم القصص المصرية القصيرة التي نشرت في هذه الفترة ، مثيرة إلى أماكن نشرها ، وتاريخ ظهورها ، وموضعها من الصحيفة أو المجلة .

- ٨ - الجريمة الأخيرة : « الفجر » العدد ٤١ - ٢٨ أكتوبر ١٩٢٥ ص ٣
- ٩ - الشائر : « الفجر » العدد ٥٠ - ٢٨ ديسمبر ١٩٢٥ ص ٣
- ١٠ - في ضوء القمر : « الفجر » العدد ٦٤ - ١١ أبريل ١٩٢٦ ص ٣
- ١١ - المشعوذ : « الفجر » العدد ٦٥ - ٢٥ أبريل ١٩٢٦ ص ٣
- ١٢ - الدجال : « الأخبار » العدد ٢٠٠٩ - ٥ أكتوبر ١٩٢٧ ص ٧
- ١٣ - قاريء الأحلام : « الأخبار » : العدد ٢٠١٦ - ١٣ أكتوبر ١٩٢٧ ص ٢
- ١٤ - المحفظة : « الأخبار » العدد ٣٠٦٠ - ٢ أبريل ١٩٢٨ ص ٢
- ٤ - **أحمد المصاوي محمد :**
- ١ - عائدة : « المجلة الجديدة » العدد ١ - نوفمبر ١٩٢٩ ص ٥٨
- ٥ - **حسن محمود :**
- ١ - حياة الزهر : « السفور » : العدد ٢٨٥ - ٩ يناير ١٩٢٢ ص ٧
- ٢ - خارج الانسانية : « السفور » العدد ٢٩٢ - ٢٤ مارس ١٩٢٢ ص ٦
- ٣ - بنت الماء : « السفور » العدد ٢٩٣ - ٣١ مارس ١٩٢٢ ص ٦
- ٤ - الشاعر : « السفور » العدد ٣٠٥ - ٨ أكتوبر ١٩٢٢ ص ٧
- ٥ - ليلة : « السفور » العدد ٢٩١ - ١٧ مارس ١٩٢٢ ص ٦
- ٦ - جريمة : « السفور » العدد ٢٩٤ - ١٧ أبريل ١٩٢٢ ص ٦ - ٧
- ٧ - الزوجة الأنثيمة : « السفور » العدد ٣٠٧ - ٢٢ أكتوبر ١٩٢٢ ص ٨
- ٦ - **حسين سعودي :**
- ١ - العروسان الشقيقان : « الصباح » العدد ٣ - ١٨ أكتوبر ١٩٢٦ ص ١٦
- ٢ - حوادث شوفير : « الصباح » العدد ٥ - ١ نوفمبر ١٩٢٦ ص ١٦
- ٣ - بين قنبلتين : « الناقد » العدد ٩ - ٢٨ نوفمبر ١٩٢٧ ص ٢٥
- ٤ - بيت العنكبوت : « الناقد » العدد ١٨ - ٣٠ يناير ١٩٢٨ ص ٢٨
- ٧ - **حسين فوزي :**
- ١ - «السبعين الحلاوة» : « التمثيل » العدد ٦ - ٢٤ أبريل ١٩٢٤ ص ٢

- ٢ - حكاية قديمة : « الفجر » العدد ٤ - ٣ فبراير ١٩٢٥ ص ٣
- ٣ - قصة مريضة : « الفجر » العدد ٧ - ٢٤ فبراير ١٩٢٥ ص ٣
- ٤ - الشبيخ عودة : « الفجر » العدد ١٠ - ٢٠ مارس ١٩٢٥ ص ٣
- ٥ - الجمادات (قصة حجرة) : « الفجر » العدد ١٥ - ٢٤ أبريل ١٩٢٥ ص ٣
- ٦ - توستاليجا : « الفجر » العدد ٤٠ - أكتوبر ١٩٢٥ ص ٣
- ٧ - سعيد عبده :
- ١ - أطبيب وجراح أم جزار وشباح : « أبو الهول » العدد ١١٥ - ١٦ يناير ١٩٢٣ ص ١
 - ٢ - محبوبة : « المسرح » العدد ١ - ٩ نوفمبر ١٩٢٥ ص ٢٦
 - ٣ - قصة الأسبوع : « المسرح » العدد ٢ - ١٦ نوفمبر ١٩٢٥ ص ٢٧
 - ٤ - الحمامات : « المسرح » العدد ٣ - ٢٣ نوفمبر ١٩٢٥ ص ٢٦
 - ٥ - سخرية التقدّر : « المسرح » العدد ٥ - ٧ ديسمبر ١٩٢٥ ص ٢٦
 - ٦ - خيبة الأمل : « المسرح » العدد ٦ - ١٤ ديسمبر ١٩٢٥ ص ٢٦
 - ٧ - المؤسأء : « المسرح » العدد ٨ - ٤ يناير ١٩٢٦ ص ٢٢
 - ٨ - لاشيء : « المسرح » العدد ١١ - ٢٥ يناير ١٩٢٦ ص ٢٦
 - ٩ - وكر الأكاذيب : « المثل » العدد ١ - ٢٨ أكتوبر ١٩٢٦ ص ١٥
 - ١٠ - يا صديقي : « المثل » العدد ٢ - ٤ نوفمبر ١٩٢٦ ص ١٥
 - ١١ - كلام فارغ : « المثل » العدد ٣ - ١١ نوفمبر ١٩٢٦ ص ١٤ - ١٥
 - ١٢ - حشرة الضفاف : « المثل » العدد ٧ - ٩ ديسمبر ١٩٢٦ ص ١٦
 - ١٣ - الثورة : « السياسة الاسبروعية » ٦٩ - ٢ يوليه ١٩٢٧
 - ١٤ - جنایة الجوع : « الناقد » : العدد ٢٢ - ٢٧ فبراير ١٩٢٨ ص ٢٥ - ٢٤

٩ - عبد العزيز أمين الخانجي :

- ١ - العصيان المقدس : « الفجر » العدد ١١ - ٢٧ مارس ١٩٢٥ ص ٣
- ٢ - الكيس الحريري : « القجر » العدد ٩١ - ديسمبر ١٩٢٦ ص ٢

١٠- عبد العزيز عمر ساسى :

- ١ - على المعاش : « السياسة الأسبوعية » ملحق العدد ٢٧٨٥ - ٢٩ ابريل ١٩٣٢ ص ٢٦
- ٢ - قلبان في سعير : « السياسة الأسبوعية » ملحق العدد ٢٨٠٥ - ٢٣ مايو ١٩٣٢ ص ٢٥
- ٣ - سيد القرية : « السياسة الأسبوعية » ملحق العدد ٢٨٢١ - ١٠ يونيو ١٩٣٢ ص ٢٥
- ٤ - شريعة الحب : « السياسة الأسبوعية » ملحق العدد ٢٩٠٦ - ١٧ سبتمبر ١٩٣٢ ص ٢٤
- ٥ - فتاة بلا قلب : « السياسة الأسبوعية » ملحق العدد ٢٩٢٥ - ٧ أكتوبر ١٩٣٢ ص ٢٢
- ٦ - حائز : « السياسة الأسبوعية » ملحق العدد ٢٩٤٩ - ٥ نوفمبر ١٩٣٢ ص ٢٢
- ٧ - على للشاطئ : « السياسة الأسبوعية » ملحق العدد ٢٩٨٥ - ١٧ ديسمبر ١٩٣٢ ص ١٩
- ٨ - العودة : « السياسة الأسبوعية » ملحق العدد ٣٠٧٥ - ٣١ مارس ١٩٣٣ ص ٢٥

١١- محمد أمين حسونة :

- ١ - خدمة القدر : « كوكب الشرق » العدد ٤٥٨ - ٣ مارس ١٩٢٦ ص ٣
- ٢ - نزق وشباب : « الناقد » العدد ٧ - ١٤ نوفمبر ١٩٢٧ ص ٢٥
- ٣ - الجازياند : « الأخبار » العدد ٢٢٣٩ - ٥ يوليه ١٩٢٨ ص ٢
- ٤ - في الرقص : « الأخبار » العدد ٢٢٥٥ - ٢٤ يوليه ١٩٢٨ ص ٢
- ٥ - الحقيقة : « الأخبار » العدد ٢٣٣٣ - ٢٠ اكتوبر ١٩٢٨ ص ٢
- ٦ - رسائل ضائعة : « الأخبار » العدد ٢٣٣٥ - ٢٣ اكتوبر ١٩٢٨ ص ٢
- ٧ - الخطيئة : « الأخبار » العدد ٢٣٩٦ - ٢ يناير ١٩٢٩ ص ٢

- ٨ - نهاية مفجعة : « الأخبار » العدد ٢٥١٩ - ٤ يونيو ١٩٢٩ ص ٤
 ٩ - في كتف الفن : « الحديث » العدد ٦ - ٧ يونيو ١٩٣٢ ص ٤٠٧
 ١٠ - الحب الكاذب : « الحديث » العدد ٢ - فبراير ١٩٣٣ ص ١٩٢
 ١١ - قصة الرومي : « الجامعة » العدد ٥٧ - ٢ مارس ١٩٣٣ ص ٢٩
 ١٢ - نداء الدم : « الجامعة » العدد ٥٩ - ١٦ مارس ١٩٣٣ ص ١٨
 ١٣ - الغروب : « الجامعة » العدد ٦٢ - ٦ أبريل ١٩٣٣ ص ١٩
 ١٤ - المرأة التي قتلتها : « السياسة الأسبوعية » العدد ٣٢٨٥ - ٣٠
 نوفمبر ١٩٣٣ ص ٢٤
 ١٢ - محمد تيمور :

- ١ - في القطار : « السفور » العدد ١٠٧ - ٧ يونيو ١٩١٧ ص ٣
 ٢ - عطنة لا ٠٠ منزل ٢٢ : « السفور » العدد ١١١ - ٢١ يونيو ١٩١٧ ص ٣
 ٣ - بيت الكرم : « السفور » العدد ١٢١ - ٢ أغسطس ١٩١٧ ص ٣
 ٤ - حفلة طرب : « السفور » العدد ١٢٤ - ٢٤ أغسطس ١٩١٧ ص ٧
 ٥ - صفاراة العيد : « السفور » العدد ١٢٦ - ٧ سبتمبر ١٩١٧ ص ٧
 ٦ - ربى لمن خلقت هذا النعيم : « السفور » العدد ١٢٩ - ٥ أكتوبر ١٩١٧ ص ٧

١٣ - محمد حسين هيكل :

- ١ - حكم الهوى : « الهلال » عدد فبراير ١٩٢٦ ص ٤٦٦
 ٢ - الشيخ حسن : « الهلال » أبريل ١٩٢٦ عن ٦٨٤
 ١٤ - محمد السباعي :

- ١ - رب الدار : « البلاغ الأسبوعي » العدد ٩٦ - ١٦ يناير ١٩٢٩ ص ٣١
 ٢ - صدقة تحت عداوة : « البلاغ الأسبوعي » العدد ٩٧ - ٢٣
 يناير ١٩٢٩ ص ٣١
 ٣ - الأديبان : « البلاغ الأسبوعي » العدد ١٠٤ - ١٣ مارس ١٩٢٩ ص ٣١

١٥- محمد شوكت التونسي :

- ١ - من ٤٩ أنا ٤٩ - « الفنون » العدد ١٢ - ٥ ديسمبر ١٩٢٦ ص ١٤
- ٢ - الثمن الذي دفعته : « الفنون » العدد ١٤ - ٢٠ ديسمبر ١٩٢٦ ص ١٤

١٦- محمود تيمور :

- ١ - يحفظ بالبواستة : « الشباب » العدد ٢٧ - ١٣ مايو ١٩٢٠ ص ٧
- ٢ - الشيخ جمعة : « السفور » العدد ٢٩٨ - ١٢ مايو ١٩٢٢ ص ٣
- ٣ - واسطة تعارف : « المنشاة » العدد ٢ - ١٥ يناير ١٩٢٣ ص ٣٨
- ٤ - شهر العسل بعد الأربعين : « المنشاة » العدد ٣ - أول فبراير ١٩٢٣ ص ٣٩
- ٥ - المهدى المنتظر : « المنشاة » العدد ٤ - ١٥ فبراير ١٩٢٣ ص ٤٣
- ٦ - أستاذ القرآن : « المنشاة » العدد ٥ - أول مارس ١٩٢٣ ص ٢٨
- ٧ - السيدة تردد : « التمثيل » العدد ٤ - ١٠ أبريل ١٩٢٤ ص ١١
- ٨ - سيدنا : « التمثيل » العدد ٦ - ٢٤ أبريل ١٩٢٤ ص ١١
- ٩ - ماجد أفندي : « التمثيل » العدد ٨ - ٢٢ مايو ١٩٢٤ ص ١٠
- ١٠ - بين عبد انعزيز بك وعم مرجان : « التمثيل » العدد ١٠ - ٥ يونيو ١٩٢٤ ص ٩
- ١١ - الأسطورة شحاته يطالب بأجرته : « الفجر » العدد ٥ - ١٠ فبراير ١٩٢٥ ص ٣
- ١٢ - الجنون فنون : « الفجر » العدد ٩ - ١٣ مارس ١٩٢٥ ص ٣
- ١٣ - أب وأبن : « الفجر » العدد ١٩ - ٢١ - ١٢ يونيو ١٩٢٥ ص ٣
- ١٤ - الوظيفة أخيرا : « الفجر » العدد ٢٨ - ٢ أغسطس ١٩٢٥ ص ٢
- ١٥ - مغفل : « الفجر » العدد ٣٦ - ٢٠ سبتمبر ١٩٢٥ ص ٣

- ١٦ - صديقى التلميذ الموظف : « الفجر » العدد ٥١ - ٣١ ديسمبر ١٩٢٥ ص ٢ - ٣
- ١٧ - لاشيخ سيد العبيط : « الفجر » العدد ٦٤ - ١١ أبريل ١٩٢٦ ص ٤
- ١٨ - ضحايا المظلل : « الفجر » العدد ٧٣ - ١ يوليه ١٩٢٦ ص ٣
- ١٩ - قسوة الشباب : « البلاغ الأسبوعى » العدد ١ - ٢٦ نوفمبر ١٩٢٦ ص ١٧
- ٢٠ - حكيم المركز : « البلاغ الأسبوعى » العدد ٣ - ١٠ ديسمبر ١٩٢٦ ص ١٩
- ٢١ - إلى الجنة : « السياسة الأسبوعية » العدد ١٤٨ - ٥ يناير ١٩٢٨
- ٢٢ - الانفجار : « السياسة الأسبوعية » العدد ١٥٤ - ١٦ فبراير ١٩٢٨
- ٢٣ - صابحة : « الهلال » ج ٥ مارس ١٩٢٨ ص ٥٨٩
- ٢٤ - الحكم عليه بالاعدام : « الحديث » العدد ٦ حزيران (يونية) ٤٢٥ ص ١٩٢٨
- ٢٥ - أبو عرب : « الهلال » ج ٢ ديسمبر ١٩٢٨ ص ٢٠١
- ٢٦ - خلف الستار : « الحديث » العدد ١ من السنة الثالثة - يناير ١٩٢٩ ص ٨٩
- ٢٧ - سليم أفندي الطالب الأديب : « الحديث » العدد ٨ ، من السنة الثالثة - آب ١٩٢٩ ص ٥٦١
- ٢٨ - الشیخ علوان : « الهلال » ج ٥ مارس ١٩٢٩ ص ٥٨٥
- ٢٩ - عفريت أم خليل : « الهلال » ج ١٠ أغسطس ١٩٢٩ ص ١٢٢٥
- ٣٠ - جريمة حب : « الهلال » ج ١ من السنة الثامنة والثلاثين - نوفمبر ١٩٢٩ ص ٧٣
- ٣١ - أم زيان : « المجلة الجديدة » العدد ٢ ديسمبر ١٩٢٩ ص ١٦٦
- ٣٢ - الرجل المريض : « الحديث » العدد ١ من السنة الرابعة ، يناير ١٩٣٠ ص ٦٥

- ٣٣ - ليلة هنا : « الحديث » العدد ٥ من السنة الرابعة آيار ١٩٣٠ ص ٣٦٠
- ٣٤ - الشيطان : « المجلة الجديدة » العدد ٤ فبراير ١٩٣٠ ص ٤١٧
- ٣٥ - جحيم امرأة : « السياسة الأسبوعية » العدد ٢١٥ - ١٩ أبريل ١٩٣٠
- ٣٦ - حسن أغا : « الحديث » العدد الممتاز من السنة الخامسة - يناير ١٩٣١
- ٣٧ - عزرايل القرية : « المجلة الجديدة » فبراير ١٩٣١ ص ٤٠١
- ٣٨ - حم وانقضى : « المجلة الجديدة » أبريل ١٩٣١
- ٣٩ - نعمات : « الحديث » العدد الممتاز من السنة السادسة - يناير ١٩٣٢
- ٤٠ - الأمومة : « الهلال » مارس ١٩٣٢ ص ٦٩٠
- ٤١ - التوبة : « الحديث » مايو ١٩٣٢ ص ٣٤١
- ٤٢ - نجية ابنة الشيخ : « الحديث » يناير ١٩٣٣ ص ٧٣
- ٤٣ - محمود طاهر لاشين :
- ١ - صبح : « الفنون » العدد ٤٥ - سبتمبر ١٩٢٤ ص ١٤ - ١٧
- ٢ - قصة زواجه بسعاد : « الفجر » العدد ٣ - ٢٧ يناير ١٩٢٥ ص ٣
- ٣ - في بيت الطاعة : « الفجر » العدد ٦ - ١٧ فبراير ١٩٢٥ ص ٣
- ٤ - الاستاذ : « الفجر » العدد ٨ - ٦ مارس ١٩٢٥ ص ٣
- ٥ - مكتب عبد اللطيف القطب : « الفجر » العدد ١٣ - ١٠ أبريل ١٩٢٥ ص ٣
- ٦ - في قرار الهاوية : « الفجر » العدد ١٦ - ١ مايو ١٩٢٥ ص ٣
- ٧ - الزائر الصامت : « الفجر » العدد ١٩ - ٢٢ مايو ١٩٢٥ ص ٣
- ٨ - الوطواط : « الفجر » العدد ٢٣ - ١٩ يونيو ١٩٢٥ ص ٣
- ٩ - الجنينة البيضاء : « الفجر » العدد ٢٦ - ١٩ يوليه ١٩٢٥ ص ٣

١٠ - ميفيستو نوليس : « الفجر » العدد ٣٣ - ٣٠ أغسطس ١٩٢٥

ص ٣

١١ - مذكرات سيدنا نوح : « الفجر » العدد ٤٠ أكتوبر ١٩٢٥ ص ٣

١٢ - يحكي أن : « الفجر » العدد ٤٤ - ٧ نوفمبر ١٩٢٥ ص ٣

١٣ - قصة غير كاملة : « الفجر » العدد ٤٩ - ١٣ ديسمبر ١٩٢٥ ص ٣

١٤ - سخرية الناي : « الفجر » العدد ٥٣ - ٢٤ يناير ١٩٢٦ ص ٣

١٥ - جولة خاسرة : « الفجر » العدد ٦٤ - ١١ أبريل ١٩٢٦ ص ٣

١٦ - منطقة الصمت : « الفجر » العدد ٧٦ - ٢٢ يوليه ١٩٢٦ ص ٢

١٧ - تلك هي الحياة : « الفجر » العدد ٨٠ - ٩ سبتمبر ١٩٢٦ ص ٣

١٨ - ماذا يقول الودع : « الجديد » العدد ٦ - ٤ أبريل ١٩٢٨ ص ٢٨

١٩ - الشاويش بغدادى : « الجديد » العدد ٨ مايو ١٩٢٨ ص ٢٧

٢٠ - التشبع الذى في المرأة : « الجديد » العدد ٩ - ١٦ مايو سنة

١٩٢٨ ص ٢٥

٢١ - حديث القرية : « الجديد » العدد ٣٢ - ١٩ نوفمبر ١٩٢٨ ص ٣٧

٢٢ - يستأهل : « الحديث » العدد ٣ - آذار ١٩٢٩ ص ٢٢٥

٢٣ - الشيخ محمد اليماني : « الجديد » العدد ٥١ - أول أبريل ١٩٢٩

ص ٢٩

٢٤ - لون الخجل : « شهرزاد » العدد ٧ - ٣٠ أكتوبر ١٩٢٩ ص ٤

٢٥ - قصة عفريت : « شهرزاد » العدد ١٩ - ٢٢ يناير ١٩٣٠ ص

٤ - ٧

٢٦ - الحب يلهو : « المجلة الجديدة » - أبريل ١٩٣٠ ص ٦٨٤

٢٧ - تحت عجلة الحياة : « الهلال » - يناير ١٩٣٣ ص ٣٨٢

١٨ - محمود عزى :

١ - ملك وشيطان : « السفور » العدد ٦٦ - ١ سبتمبر ١٩١٦ ص ٧

٢ - قلب الفقير : « السفور » العدد ١١٨ - ١٦ يوليه ١٩١٧ ص ٣

٣ - الفضيلة تنتصر : « السفور » العدد ٢٩٥ - ٢١ أبريل ١٩٢٢ ص ٦

٤ - انتحار : « السفور » العدد ٤ من السنة الثامنة ١٤ أغسطس

١٩٢٣ ص ١٢

١٩- محمود كامل :

- ١ - الحنين : « الهلال » ديسمبر ١٩٣٠ ص ٢٦٥
- ٢ - القاتل : « الهلال » أبريل ١٩٣٢ ص ٨٨١
- ٣ - كبرباء امرأة : « الجامعة » ٨ سبتمبر ١٩٣٢ ص ٢٢
- ٤ - حب يستيقظ : « الجامعة » ٢٢ سبتمبر ١٩٣٢ ص ٢١
- ٥ - صورة المؤلف : « الجامعة » ٦ أكتوبر ١٩٣٢ ص ١٩
- ٦ - السيل : « الجامعة » ٢ نوفمبر ١٩٣٢ ص ٩
- ٧ - ثورة قلب : « الجامعة » ١٠ نوفمبر ١٩٣٢ ص ٥
- ٨ - القفص الذهبي : « الجامعة » ١٧ نوفمبر ١٩٣٢ ص ٥
- ٩ - ياريت زمانى مرة : « الجامعة » أول ديسمبر ١٩٣٢ ص ١٣
- ١٠ - الوشم الأخضر : « الجامعة » ٢٢ ديسمبر ١٩٣٢ ص ١١
- ١١ - الوحل : « الجامعة » ١٩ يناير ١٩٣٣ ص ١١
- ١٢ - نحو المودة : « الجامعة » ٩ فبراير ١٩٣٣ ص ٧
- ١٣ - غرام ٠٠ بعيد : « الجامعة » ٩ مارس ١٩٣٣ ص ٥
- ١٤ - الأكونية : « الجامعة » ٣٠ مارس ١٩٣٣ ص ١٩
- ١٥ - المتردية : « الجامعة » ٢٠ أبريل ١٩٣٣ ص ١٩
- ٢٠ - مصنف فهمي *
- ١ - قطعة الذهب : « الفجر » العدد ٣٤ - ٦ سبتمبر ١٩٢٥ ص ٣
- ٢١ - يحيى حقي :
- ١ - نلة ٠ مشمش ٠ لولو : « الفجر » العدد ٧٥ - ١٥ يوليه ١٩٢٦ ص ٢ - ٣
- ٢ - الموت والتنكير : « الفجر » العدد ٧٩ - ٢٢ يوليه ١٩٢٦ ص ٢
- ٣ - السخرية أو الرجل ذو الوجه الأسود : « الفجر » العدد ٨٣ - ٣ سبتمبر ١٩٢٦ ص ٢ - ٣
- ٤ - محمد بك يزور عزبته : « الفجر » العدد ٨٤ - ٢٨ أكتوبر ١٩٢٦ ص ٣

- ٥ - حياة لص : « السياسة » العدد ١٢٨٠ - ١٠ ديسمبر ١٩٢٦ ص ٣
- ٦ - قهوة ديمترى : « السياسة » العدد ١٢٩٠ - ٢٢ ديسمبر ١٩٢٦ ص ٣
- ٧ - من الجنون : « السياسة » العدد ١٣١٠ - ١٤ يناير ١٩٢٧ ص ٣
- ٨ - عبد التواب أفندي السجان : « السياسة » العدد ١٣٤٠ - ١٨ فبراير ١٩٢٧ ص ٣
- ٩ - صورة من حياة : « السياسة » العدد ١٣٩٥ - ٢٦ أبريل ١٩٢٧ ص ٣
- ١٠ - الوسائل يا أفندي : « السياسة » العدد ١٥١٠ - ٩ سبتمبر ١٩٢٧ ص ٣
- ١١ - نهاية الشيخ مصطفى : « السياسة » العدد ١٥٥٠ - ٢٦ أكتوبر ١٩٢٧ ص ٣
- ١٢ - عضة : « السياسة » العدد ١٨٤٧ - ١٠ أكتوبر ١٩٢٨ ص ٣
- ١٣ - قصة في سجن : « المجلة الجديدة » - العدد ٧ - مايو ١٩٣١ ص ٨٤٦
- ١٤ - ازازة ريحه : « المجلة الجديدة » - العدد ١٠ - أغسطس ١٩٣١ ص ١٢٤٥

(ب) مجموعات قصصية :

- ١ - أحسن القصص - صالح حمدى حماد : ١٩١٠ - مطبعة والدة عباس الأول - القاهرة .
- ٢ - العبرات - مصطفى لطفى المنفلوطى : ١٩١٥ - مطبعة المكتبة التجارية - القاهرة
- ٣ - احسان هانم - عيسى عبيد : ١٩٢١ - مطبعة السفور - القاهرة
- ٤ - ثريا - عيسى عبيد : ١٩٢٢ - مطبعة السفور - القاهرة
- ٥ - درس مؤلم - شحاته عبيد : ١٩٢٢ - مطبعة السفور

- ٦ - الشیخ جمیع - محمود تیمور : ١٩٢٥ - المطبعة المسنفية
- ٧ - عم متولی - محمود تیمور : ١٩٢٥ - المطبعة السلفیة
- ٨ - الشیخ سید العبیط - محمود تیمور : ١٩٢٦ - المطبعة المسنفية
- ٩ - سخریة النای - محمود طاهر لاشین : ١٩٢٦ - مطبعة الشباب -
القاهرة
- ١٠ - أسرار الهوام - حسین سعودی : ١٩٢٦ - مطبعة مجلة
المیکروسکوب
- ١١ - أسرار الدنيا - حسین سعودی : ١٩٢٧ - مطبعة مجلة
المیکروسکوب
- ١٢ - يحکی أن - محمود طاهر لاشین : ١٩٢٨ - دار العصور -
القاهرة
- ١٣ - صور - عبد الحمید سالم : ١٩٢٨ - دار العصور للطبع والنشر -
القاهرة
- ١٤ - مختار القصص - کامل کیلانی : ١٩٢٩ - دار العصور للطبع
والنشر - القاهرة
- ١٥ - فی ظلال الدموع - محمد شوکت التونی : ١٩٢٩ - مطبعة
وهبی - القاهرة
- ١٦ - الحاج شلبی - محمود تیمور : ١٩٣٠ - مطبعة الاعتماد

ثانياً : المراجع العامة :

(ا) المراجع العربية :

ابراهيم سلامة (دكتور) :

- ١ - الواقعية واثرها في الأدب الحديث - فصل من مجلة كلية الآداب
ج ٢ م ١٦ ديسمبر ١٩٥٤

ابراهيم عبده (دكتور) :

- ١ - تطور الصحافة المصرية : مكتبة الآداب - ط ٣
٢ - تطور النهضة النسائية .

ابراهيم المصري :

- ١ - الأدب الحى : مكتبة الوفد - ١٩٣٠

- ٢ - وحي العصر : ط دار الهلال - بدون تاريخ .

احسان عباس ومحمد يوسف نجم (مترجم) :

- ١ - النقد الأدبي ومدارسه الحديثة : دار الثقافة - بيروت ١٩٥٨

أحمد أبو السعد :

- ١ - فن القصة : ج ١ منشورات دار الشرق الجديد - بيروت ١٩٥٩

أحمد ضيف :

- ١ - مقدمة لدراسة بلاغة العرب : مطبعة السفور ١٩٢١

أنور المعاذى :

- ١ - نماذج فنية من الأدب والنقد : دار مصر للطباعة (لجنة النشر

للجامعيين) .

أنيس الخوري المقدسى :

- ١ - الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث : دار العلم للملايين -

بيروت ١٩٥٢

- ٢ - العوامل الفعالة في الأدب العربي الحديث : مطبعة المتطف -

القاهرة ١٩٣٩

جبرا ابراهيم جبرا :

١ - ترجم « الأديب وصناعته » : لروى كارون - بيروت ١٩٦٢

جميل الحسيني (مترجم) :

١ - مختارات من القصص الانجليزية القصيرة .

درینی خشبة :

١ - ترجم « علم المسرحية » : لـ الاردس نيكول .

٢ - ترجم « فن كتابة المسرحية » - لـ « لايوس ايجري »

رشاد رشدى (دكتور) :

١ - فن القصة القصيرة : الأنجلو المصرية - ط ١٩٦٣/٢

٢ - مقالات في النقد الأدبي : القاهرة - ١٩٦٢

زكي نجيب محمود (دكتور) :

١ - فنون الأدب (مترجم) : القاهرة - ١٩٤٥

٢ - أدب المقالة : القاهرة - ١٩٤٧ .

سلامه موسى :

١ - الأدب للشعب : الأنجلو - بدون تاريخ .

٢ - الأدب والحياة : الأنجلو - بدون تاريخ .

سمير القلماوى (دكتورة) :

١ - فن الأدب - المحاكاة : القاهرة ١٩٥٣

٢ - العالم بين دفتى كتاب : لا لفريد ستيفورد

شوقي ضيف (دكتور) :

١ - الأدب العربي المعاصر في مصر : دار المعارف ط ١٩٥٧/١

٢ - في النقد الأدبي : دار المعارف ط ١٩٦٢/١

صلاح أحمد ابراهيم (مترجم) :

١ - النقد الأدبي - لوليم فان أو كونر - بيروت ١٩٦٠

طاهر خميري :

١ - زعماء الأدب العربي العصرى

عباس محمود العقاد :

١ - الديوان في النقد والأدب : ط ١ فبراير ١٩٢١

٢ - الوان من القصة القصيرة في الأدب الأمريكي - الأنجلو المصرية -

ط ٢ يناير ١٩٦٣

٣ - مراجعات في الأدب والفنون : المطبعة المصرية ١٩٢٦

عبد الحميد يونس (دكتور) :

١ - الأساس الفنية للنقد الأدبي : دار المعرفة - ١٩٥٨

٢ - فن القصة القصيرة في أدبنا الحديث : دار المعرفة - بدون تاريخ

عبد الحميد جردة السحار :

١ - القصة من خلال تجاربى الشخصية : مطبوعات معهد الدراسات العربية العالمية ١٩٦٠

عبد الرحمن الرافعى :

١ - ثورة سنة ١٩١٩ : ج ١ ، ج ٢ - ط ١٩٤٦/٢ - النهضة المصرية .

٢ - في أعقاب الثورة : ج ٣ - النهضة المصرية - ١٩٥١

عبد العزيز عبد المجيد (دكتور) :

١ - الأقصوصة في الأدب العربي الحديث (بالإنجليزية) دار المعارف -

بدون تاريخ

عبد الفتاح محمد :

١ - أشهر مشاهير أدباء الشرق .

عبد اللطيف حمزة (دكتور) :

١ - الصحافة المصرية في مائة عام : العدد ١٤ - من المكتبة الثقافية -

وزارة الثقافة .

٢ - الصحافة والأدب في مصر : مطبوعات معهد الدراسات العربية العالمية - ١٩٥٥

٣ - أدب المقالة الصحفية : ج ٣ - ط ١ دار الفكر العربي - ١٩٥١

عبد المحسن طه بدر (دكتور) :

١ - تطور الرواية العربية الحديثة في مصر - دار المعارف - ١٩٦٣

عثمان نوبه (مترجم) :

١ - أعلام الفن القصصى : الشركة العربية للطباعة والنشر - سلسلة
الألف كتاب - ١٢ - ١٩٥٦

عز الدين اسماعيل (دكتور) :

١ - الأدب وفنونه : دار الفكر العربي - ١٩٥٧

على الحديدى :

١ - عبد الله النديم خطيب الوطنية : سلسلة أعلام العرب - ٩

عمر فروج :

١ - أربعة أدباء معاصرؤن : بيروت - ١٩٤٤

غالي شكري :

١ - أزمة الجنس في القصة العربية : دار الآداب - بيروت - ١٩٦٢

فتحى الابيارى :

١ - محمود تيمور وفن الأقصوصة العربية : مطبعة الاستقامة -
يونيه ١٩٦١

ميثب دى طرازى :

١ - تاريخ الصحافة العربية

لطفى فام (دكتور) :

١ - المسرح الفرنسي المعاصر : الدار القومية للطباعة والنشر - ١٩٦٤

لouis عوض (دكتور) :

١ - دراسات فى أدبنا الحديث : الأنجلو المصرية - ط ١ - ١٩٦١

٢ - المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث : مطبوعات المعهد

العالى للدراسات العربية - جامعة الدول العربية .

مارون عبود :

١ - جدد وقدماء : دار الثقافة - بيروت - ١٩٥٤

٢ - رواد النهضة الحديثة : ط ١ دار العلم للملايين - بيروت ١٩٥٢

محمد أمين حسونة :

١ - ساعات الصمت : القاهرة - ١٩٤٥

محمد تيمور :

١ - ومض الروح : مطبعة الاعتماد - ١٩٢٦

محمد حسين هيكل (دكتور) :

١ - ثورة الأدب : مطبعة مصر - ١٩٣٦

محمد غنيمى هلال (دكتور) :

١ - الدخل الى النقد الأدبي الحديث : مطبعة الرسالة - ١٩٥٨

محمد مصطفى الهيباوي :

١ - قصص المنفلوطى

محمد مندور (دكتور) :

١ - في الأدب والنقد : القاهرة - ١٩٥٢

٢ - المسرح : دار المعارف - ١٩٥٩

٣ - الأدب ومذاهبة : مطبوعات معهد الدراسات العربية العالمية -

جامعة الدول العربية - ١٩٥٧

محمد يوسف تجم (دكتور) :

١ - القصة في الأدب العربي الحديث (في لبنان) ط ٢ بيروت -

١٩٦١

٢ - الأدب العربي في آثار الدارسين (وآخرون) : ط ١ - بيروت -

١٩٦١

٣ - فن القصة - دار بيروت للطباعة والنشر - ١٩٥٥

محمود أمين العالم :

١ - ألوان من القصة المصرية : دار النديم - بدون تاريخ

محمود بن الشريف :

١ - أدب محمود تيمور للحقيقة والتاريخ : مطبعة الكيلانى - ١٩٦٣

محمود تيمور :

١ - دراسات في القصة والمسرح : مكتبة الآداب

٢ - الأدب الهايف : المطبعة النموذجية ط ١ نوفمبر ١٩٥٩

٣ - ملامح وغضون : المطبعة النموذجية ط ١٩٦٣/١

٤ - ظلال مضيئة : النهضة المصرية ط ١٩٦٣/١

محمود حامد شوكت (دكتور) :

١ - الفن القصصي في الأدب المصري الحديث : دار الفكر العربي

ط ١ - ١٩٥٦

محمود السمرة (مترجم) :

١ - القصة السيكلوجية : المكتبة الأهلية بيروت - ١٩٥٩

نزير الحكيم :

١ - محمود تيمور رائد القصة العربية - ١٩٤٤

يعينى حقى :

١ - فجر القصة المصرية : المكتبة الثقافية - العدد ٦

٢ - خطوات في النقد : دار العروبة

يوسف أسعد داغر :

١ - مصادر الدراسة الأدبية : بيروت - ١٩٥٦

٢ - القصة الروسية في الأدب العربي الحديث - لبنان - ١٩٤٦

(ب) مقالات في النقد والأدب متفرقة في الصحف والمجلات :

ابراهيم المصرى :

١ - حول التاليف القصصى - الفجر - ٢٤ يناير ١٩٢٦ - ص ٤

أحمد أمين :

١ - أدبنا الحديث أدب ديمقراطي - الهلال - ديسمبر ١٩٣٧ -

ص ١٢٧

أحمد حسن الزيات :

١ - الجاذبية في القصص - الرسالة - ٢٦ أغسطس ١٩٤٦ - ص ١٩٣٣

أحمد خيري سعيد :

١ - حول كتابة القصة - كل شيء والدنيا - ٩ يناير ١٩٣٥ -

ص ١٥

- ٢ - تطور الأدب المصري الحديث - الأخبار - ٦ فبراير ١٩٢٨ - ص ٢
- ٣ - شروع في نهضة - الفجر - ٢٠ مارس ١٩٢٥ - ص ١
- ٤ - المذاهب الكتابية - الشباب - ١ أبريل ١٩٢٠ - ص ٧
- ٥ - الفن في القصص المصرية - الفجر - ٦ يناير ١٩٢٧ - ص ١
- أحمد لطفي السيد :
- ١ - من الكتابة نظرات السيد المنفلوطي - الجريدة - ٣ أبريل ١٩١٠ -
ص ١
- د - رشاد رشدي :
- ١ - عنصر الدراما في القصة - الشهر - مايو ١٩٦١ - ص ٨
- رشاد محمد خليل :
- ١ - الاتجاه الفكري وكتابة القصة - المجلة - أكتوبر ١٩٥٨
- زكي طليمات :
- ١ - محمد تيمور الممثل والناقد والمؤلف المصري - الرسالة - ١١
مارس ١٩٤٠
- زمير زمير :
- ١ - مشاكل الأدب والنقد : - المكشوف - شباط ١٩٣٩
- د - سهير القلماوى :
- ١ - حديث في القصة القصيرة - الأدب - يناير ١٩٥٧ - ص ٢٤
- د - طه حسين :
- ١ - نظرات في النظارات : - الشعب - ٢٠ أبريل ١٩١٠
- عباس محمود العقاد :
- ١ - القصة الصغيرة : - الشهر - أبريل ١٩٥٩ - ص ٤ - ٥
- ٢ - الاتجاهات الحديثة في الأدب العربي - الرسالة - ١٢ فبراير
١٩٤٥ - ص ١٣٨
- عبد الفتاح اليديدي :
- ١ - مهمة الكاتب المعاصر : - الثقافة - ١٤ أغسطس ١٩٥٠ - ص ٧

فخرى أبو السعود :

- ١ - القصة : - الثقافة - ٧ يناير ١٩٤١ - ص ١٨
- ٢ - الذاتى وال موضوعى فى الأدبين العربى والإنجليزى - الرسالة - ٤٩٤ مارس ١٩٣٧ - ص ٢٩
- ٣ - أثر المجتمع فى الأدبين العربى والإنجليزى : - الرسالة - ٦٩١ أبريل ١٩٣٧ - ص ٢٦
- ٤ - القصص فى الأدبين العربى والإنجليزى : - الرسالة - ٦٥٢ أبريل ١٩٣٧ - ص ١٩
- ٥ - أثر المرأة فى الأدبين العربى والإنجليزى - الرسالة - ١٤ يونيو ١٩٣٧ - ص ٩٨١

كرانتشقويفسكي :

- ١ - في الأدب العربي الحديث : الرسالة - ٢ نوفمبر ١٩٣٦ - ص ١٨٠٨

محمد أمين حسونة :

- ١ - الثقافة القصصية في مصر : - الحديث - تموز ١٩٣١ - ص ٤٩١

محمد خليفة التونسي :

- ١ - حول بعث القديم : - الرسالة ١٤ أغسطس ١٩٤٤ - ص ٦٧٤

محمد خلف الله أحمد :

- ١ - ترجم «اتجاهات الأدب الحديث في نظر أستاذ هندي» - الثقافة - ١٩ ديسمبر ١٩٤١ - ص ١٩

محمد عبد الله عنان :

- ١ - الأدب القومي يغمر حقه - السياسة الأسبوعية - ٢٩ فبراير ١٩٣٢ - ص ٧

- ٢ - أدب القصة والرواية وسبب ضعفه في الأدب العربي - السياسة الأسبوعية - ١ مارس ١٩٣٠ - ص ١٠

محمد عبد الحليم محمود :

- ١ - الأقصوصة : الثقافة - ١٨ ديسمبر ١٩٥٠ - ص ٨

د - محمد مت دور :

١ - القصة القصيرة ومقوماتها : الشهـر - يونـية ١٩٦٠ - ص ٩

محمود التجورى :

١ - أدباء الطبيعة : الثقافة - ١٥ أبريل ١٩٤١ - ٣٠

معاوية محمد نور :

١ - القصص في مصر : - السياسة الأسبوعية - ٤ يناير ١٩٣٠ -

ص ٧

نصرى عطا الله :

١ - حول القصة : - الرسالة - ٧ مارس ١٩٤٩ - ص ٢٨٧

نقولا يوسف :

١ - عيسى عبيد رائد من رواد القصة - الأديب - نوفمبر ١٩٦٣

(ج) المراجع الأفرنجية :

- (1) BATES (H.E.) The Modern Short Story, 1945.
- (2) CURRENT-GERCIA, EUGENE, and WALTON R. PATRICK : What is the Short Story ? Chicago, 1961.
- (3) JAFFE (Adrian H.) : Studies in the Short Story, U.S.A. 1960.
- (4) DAICHES, DAVID : A Study of Literature for Readers and Critics.
- (5) HENRI PERES : Le roman dans la littérature arabe moderne. 1938.
- (6) Hudson (W.H.) : An Introduction to the Study of Literature, England, 1930.
- (7) O'FAOLAIN, SEAN : The Short Story. Chicago, 1964.
- (8) MOSELEY (S.H.) : Short Story — Writing.
- (9) WESTLAND : Literary Appreciation, London, 1950.
- (10) The Encyclopaedia Britannica, Vol. 9 — 19-20.

ثالثاً : الصحف والمجلات :

- ١ - أبو الهول : ٩ نوفمبر ١٩٢٠ - ٣١ ديسمبر ١٩٢٥ - دوريات ٢٢٩ - ١٩٢٨
- ٢ - الأخبار : ١٩٢٠ - ١٩٣٠ - دوريات ١٠٣١
- ٣ - الأمل : ١٩٢٥ - ١٩٢٦ - دوريات ٦٤٤ - ٠٩٠٨
- ٤ - البلاغ الأسبوعي : ٢٦ نوفمبر ١٩٢٦ - ديسمبر ١٩٣٠ - دوريات ٨١٤ - ٨٩٨
- ٥ - البيان : ١٩١١ - ١٩٢١ - دوريات ١٧٦
- ٦ - التمثيل : ١٩٢٤ - دوريات ٧١٣
- ٧ - التنكّيت والتبنّيت : ١٨٨١ - ١٨٨١ - دوريات ٢٣٠٩
- ٨ - الثبات : ١٩٢٣ - ١٩٣٠ - دوريات ٥٥٨
- ٩ - الجديد : ٢٢ يناير ١٩٢٨ - ١٢ يناير ١٩٣١ - دوريات ٨٨٥ - ٨٨٦
- ١٠ - الحديث : كانون الثاني ١٩٢٧ - تموز ١٩٣٠ - دوريات ٨١١
- ١١ - السفور : ١٩١٥ - ١٩٢٥ - دوريات ١٢٣
- ١٢ - السياسة اليومية : ١٩٢٢ - ١٩٣٠ - دوريات ٥٨٤ - ١٥١٢
- ١٣ - السياسة الأسبوعية : ١٥ يناير ١٩٢٧ - أبريل ١٩٣٠ - دوريات ٦٣٣ - ٢٢٠٥
- ١٤ - الشباب : ١٩١٩ - ١٩٢٠
- ١٥ - شهرزاد : ١٩٢٧ - ١٩٣٠ - دوريات ١٠٢١
- ١٦ - الفجر : ٨ يناير ١٩٢٥ - ١٣ يناير ١٩٢٧ - دوريات ٩٨٩
- ١٧ - الفنون - أحمد علام : ٥ يوليه ١٩٢٤ - ٢٠ سبتمبر ١٩٢٤ - دوريات ٧١٤
- ١٨ - الفنون - أحمد كمال الطبى ١٩ سبتمبر ١٩٢٦ - ٢٠ مايو ١٩٢٨ - دوريات ٨١٥

- ١٩- كوكب الشرق : ١٩٢٤ - ١٩٣٠ - دوريات ٦٠٤ - ٨٦٥
- ٢٠- كل شيء والدنيا : ١٦ نوفمبر ١٩٢٥ - ٢٦ أبريل ١٩٣٠ -
دوريات ٦٤٦ - ٨٩٠
- ٢١- المجلة الجديدة : نوفمبر ١٩٢٩ - ديسمبر ١٩٣٤ - دوريات
١١٤٠
- ٢٢- مرآة الأدب ١٩١٦ - ١٩١٧ - دوريات ١٧٧
- ٢٣- المستقبل : ديسمبر ١٩٢٧ - ٢ يناير ١٩٣٠ - دوريات ١١٤٨
- ٢٤- المسرح : ٩ نوفمبر ١٩٢٥ - ٢٩ أغسطس ١٩٢٧ - دوريات ٦٤١
- ٢٥- المشرق : ١٩٢٦ - مجلات تيمور ٢٠
- ٢٦- الشكاة : ١ يناير ١٩٢٣ - ١٥ مارس ١٩٢٣ - دوريات ٦٧٢
- ٢٧- المثل : ٢٨ أكتوبر ١٩٢٦ - ٩ ديسمبر ١٩٢٦ - دوريات
١٢٩٥
- ٢٨- الناقد : أكتوبر ١٩٢٧ - ١٦ أبريل ١٩٢٨ - دوريات ١٥٧٨
- ٢٩- الهلال : ١٩٢٦ - ١٩٣٢ - دوريات ٦٤٠ - ١٨٦٤
- ٣٠- وادي النيل : ١٩٢١ - ١٩٢٨ - دوريات ١٠٩٩